théâtre Ouvert

Le Journal



n° 19

octobre / novembre / décembre 2007

2 €

LE JOURNAL 19

DE L'ESSAI A LA CREATION

ALTA VILLA Contrepoint

3 *Pièce-paysage en mouvement* / Annabel Poincheval

10 *Achever, pour Lancelot Hamelin* / Michel Paulet

13 *Quelque chose cesse, là…* / Lancelot Hamelin

ENTRE LES MURS

19 *136 fragments de réalité* / Entretien avec François Wastiaux

25 *A propos du jeu* / François Bégaudeau

ECRITURES

28 *Comment je n'ai pas écrit mon «Dernier caprice»* / Joël Jouanneau

UN SEMINAIRE SUR LES ECRITURES THEATRALES CONTEMPORAINES

31 *La construction d'une rencontre* / Guillermo Pisani

37 *Sur le sable de notre humain* / Maud Wyler

39 *Toby ou le saut du chien* / Yann Dacosta

41 *Nous étions jeunes alors* / Valérie Valade

DE L'ESSAI A LA CREATION

ALTA VILLA Contrepoint

Le texte de Lancelot Hamelin, *AL TA VIL LA*, devenu *ALTA VILLA Contrepoint*, n'a cessé de se transformer lors de la troisième session de l'EPAT – animée par Mathieu Bauer au Théâtre Ouvert/Studio en novembre 2006 – et pendant les mois qui ont suivi. L'envie de l'équipe artistique et celle de Théâtre Ouvert était clairement, après l'EPAT, de prolonger cette expérience par un double aboutissement : l'édition du texte en *Tapuscrit* et la mise en scène du spectacle[1] par Mathieu Bauer. Encore fallait-il une version « définitive » d'un texte sans cesse retravaillé par son auteur.

Pièce-paysage, jouant visuellement avec la présentation sur la page (trois colonnes, puis deux, puis une seule), la simultanéité, le fragmentaire, le mouvement, *ALTA VILLA Contrepoint* est une matière qui demande aux lecteur, metteur en scène, acteur, de faire des choix de lecture. A chacun de tracer son propre chemin entre les jaillissements d'une mémoire enfouie, les enracinements ou les déracinements de ces personnages qui se croisent dans un petit hôtel de montagne.

Les articles suivants sont à la fois un éclairage du travail mené à l'EPAT[2], une introduction au spectacle à venir et un regard sur une écriture en perpétuelle recherche.

[1] *ALTA VILLA Contrepoint*, mise en scène par Mathieu Bauer, avec Marc Berman, Judith Henry, Mounir Margoum, Richard Sandra, Martin Selze, Sylvain Cartigny (musique), Stan Valette (régie/musique), du 9 novembre au 1er décembre 2007.

[2] A lire également, sur l'EPAT, *Le Journal de Théâtre Ouvert* n°16 (octobre à décembre 2006).

Pièce-paysage en mouvement

Retour sur la troisième session de l'EPAT qui réunit Lancelot Hamelin, Mathieu Bauer, quatre comédiens, un musicien et un régisseur son. Particulièrement riche, dynamique, se fondant rapidement sur la confiance, ce travail sur le texte, trois semaines durant, repose les questions essentielles au théâtre, ré-interroge l'action de chacun dans la création dramatique : le texte, l'auteur / la (re)présentation, les « passeurs » (metteur en scène, comédiens, musiciens…) / l'écoute, le public. Témoignage.



Croquis de Lancelot Hamelin pendant l'EPAT.

« **Mode d'emploi** - *AL TA VIL LA* est comme un paysage. Il ne s'y passe rien. Il y a peut-être trois pièces parallèles qui cernent l'espace d'une fable. Qui ne sera pas dite. Comme si le paysage suffisait… Chacune de ces trois pièces peut se lire pour elle-même, le long de chaque colonne. Cela ne signifie pas que l'accord entre ces trois pièces ne soit pas nécessaire à l'épuisement du paysage. En effet, il ne s'agit pas de contempler une terre, mais de la rendre au vide. »

(*AL TA VIL LA* version 1, page 2)

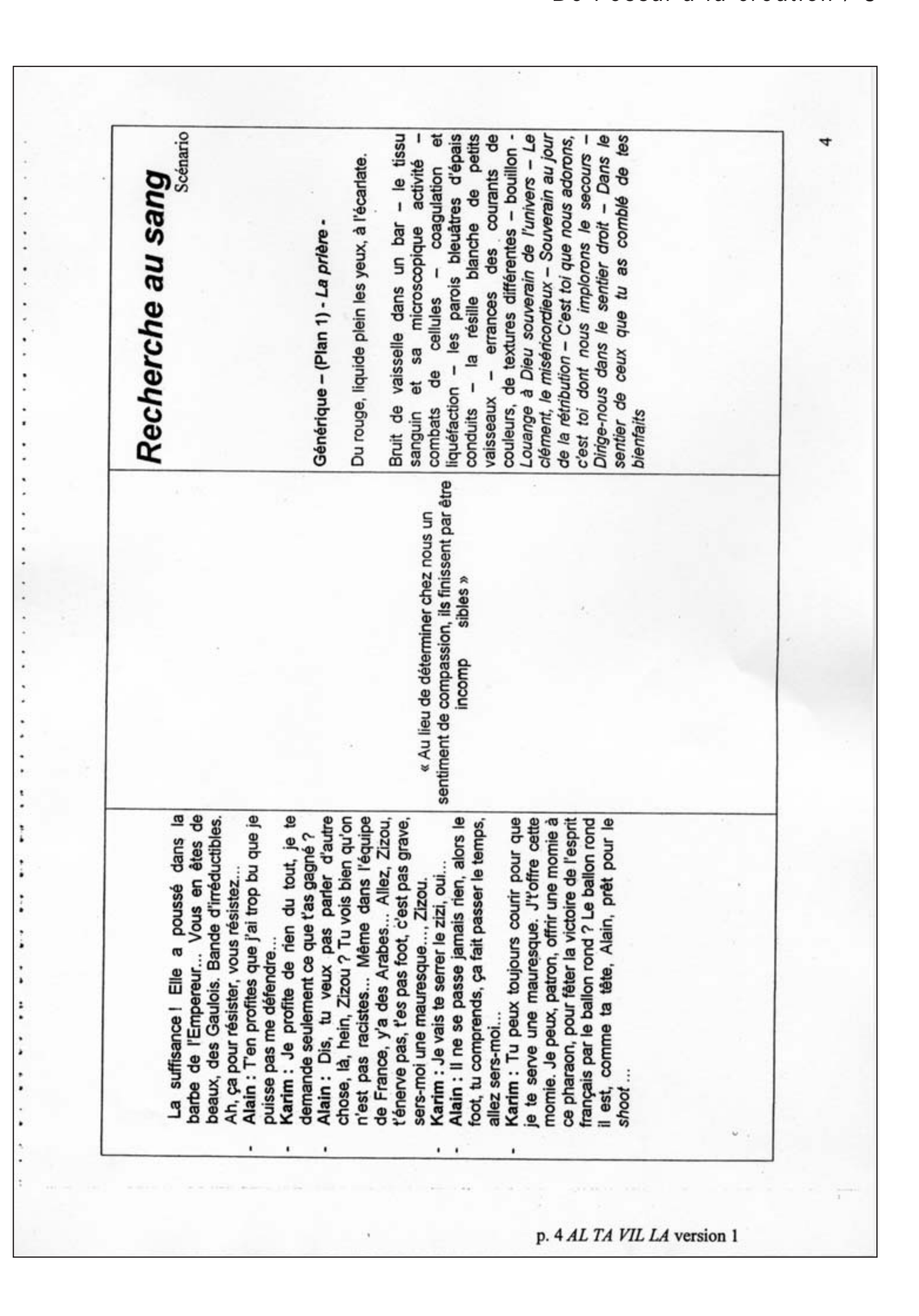
Le texte, l'auteur

Selon Lancelot Hamelin, son texte donne à jouer ; il propose de la matière à interpréter, quitte à le cannibaliser, le piller, le faire disparaître pour le restituer sous une forme de préférence inédite, voire impossible à reproduire. *AL TA VIL LA* veut dire la liberté du théâtre, celle qui est donnée à chacun : au metteur en scène de fouiller dedans, au comédien de l'apprivoiser, au musicien de le mettre en notes, au public de l'écouter, l'attraper, le comprendre, le critiquer. Son texte est une proposition à inventer dedans son propre chemin, parmi tous ceux qu'il y a tracés et ceux qui se sont frayés tout seul, au gré de l'imaginaire des personnages, des situations, des lecteurs, d'une réalité vue à la loupe. Rien n'y est figé, c'est comme un jeu de mécano contenant trop de pièces pour que tout soit montré en une fois, tout compris en une lecture. Il y faut travailler pour l'entendre et le faire entendre.

C'est ce travail qui réunit Mathieu Bauer, Judith Henry, Mounir Margoum, Marc Berman, Martin Selze, Sylvain Cartigny et Stan Valette autour de Lancelot Hamelin. Trois semaines pour mettre à l'épreuve de la voix et des sons ce texte hybride, imprimé en trois colonnes sur papier A4 en format paysage, sans logique apparente, sauf l'unité de ton : celui de la distance. Trois semaines, quelques tables, chaises, micros, guitares, violons, un banjo, un ordinateur, des haut-parleurs, dans une salle claire au fond de la cité Véron où viendront, à dates fixes, des spectateurs - auditeurs. L'un des atouts de cette session est la complicité de l'équipe : presque tous les artistes réunis ici travaillent régulièrement ensemble (pour la compagnie Sentimental Bourreau) depuis de nombreuses années. Ils possèdent un langage commun et communicatif et qui — miracle d'une rencontre initiée par Théâtre Ouvert (par Micheline Attoun en particulier) — s'accorde avec celui d'*AL TA VIL LA* : références partagées, univers proches, jeu en distance, donnent une grande fluidité à la recherche et une compréhension à demi-mot qui font aller vite, permettent de changer beaucoup et souvent les axes de lecture pour aboutir rapidement à des propositions d'interprétation du texte.

p. 4 *AL TA VIL LA* version 1 > > > > >

AL TA VIL LA n'est pas une histoire. Il y a des histoires, croisées par l'Histoire dans le bar de « Papa ». C'est presque une fiction avec les personnages du bar, les « guignols », les alcooliques, la vieille « qui a la tête dans les murs », Nanard chasseur perdu sans ses chiens, Libellule avec sa tronçonneuse, Marcel le Turc et sa pétasse ; les fils de « Papa », Frank, héros d'un drôle de feuilleton qui se joue dans la tête plate de son frère, Manu, le taré, le débile, le simplet ; il y a Faïza, d'abord petite amie de Frank qui deviendra celle de Karim, l'intérimaire, embauché pour la saison, encombré d'un passé dont il ne sait que faire. Il y a aussi la 4L de Nanard (« La faisane »), le 4x4, le casino, l'hôpital, le plateau, le lac des Lézines, le tunnel, la rivière, les chiens, le bal du quatorze juillet, les chambres, les couloirs, les arbres et le souffle du vent. Un vocabulaire, un univers, des références qu'il faut repérer, comprendre, déployer dans la voix, les sons et la musique pour en donner une vision à la fois claire et riche, fidèle à l'apparent désir de l'auteur tout en distinguant la personnalité de ce groupe-ci, à ce moment-là, dans ce lieu et ces conditions. Un fragile jeu d'équilibre dans un aller-retour permanent entre le sens avoué du texte et le sens imposé par le contexte.



Recherche au sang
Scénario

Générique – (Plan 1) - *La prière* -

Du rouge, liquide plein les yeux, à l'écarlate.

Bruit de vaisselle dans un bar – le tissu sanguin et sa microscopique activité – combats de cellules – coagulation et liquéfaction – les parois bleuâtres d'épais conduits – la résille blanche de petits vaisseaux – errances des courants de couleurs, de textures différentes – bouillon - *Louange à Dieu souverain de l'univers – Le clément, le miséricordieux – Souverain au jour de la rétribution – C'est toi que nous adorons, c'est toi dont nous implorons le secours – Dirige-nous dans le sentier droit – Dans le sentier de ceux que tu as comblé de tes bienfaits*

« Au lieu de déterminer chez nous un sentiment de compassion, ils finissent par être incomp sibles »

La suffisance ! Elle a poussé dans la barbe de l'Empereur… Vous en êtes de beaux, des Gaulois. Bande d'irréductibles. Ah, ça pour résister, vous résistez…
Alain : T'en profites que j'ai trop bu que je puisse pas me défendre…
Karim : Je profite de rien du tout, je te demande seulement ce que t'as gagné ?
Alain : Dis, tu veux pas parler d'autre chose, là, hein, Zizou ? Tu vois bien qu'on n'est pas racistes… Même dans l'équipe de France, y'a des Arabes… Allez, Zizou, t'énerve pas, t'es pas foot, c'est pas grave, sers-moi une mauresque…, Zizou.
Karim : Je vais te serrer le zizi, oui…
Alain : Il ne se passe jamais rien, alors le foot, tu comprends, ça fait passer le temps, allez sers-moi…
Karim : Tu peux toujours courir pour que je te serve une mauresque. J't'offre cette momie. Je peux, patron, offrir une momie à ce pharaon, pour fêter la victoire de l'esprit français par le ballon rond ? Le ballon rond il est, comme ta tête, Alain, prêt pour le *shoot* …

4

p. 4 *AL TA VIL LA* version 1

La (re)présentation, les « passeurs »

Première étape, première semaine : resserrer autour des personnages, et tout d'abord les identifier. Quatre comédiens ne suffisent pas, on réduit donc le nombre de voix — d'abord beaucoup, puis certaines reviendront. Mathieu propose une distribution :

Judith : Faïza et « le paysage »
Marc : Frank, Papa, Nanard
Martin : Manu
Mounir : Karim, Libellule
Tous : les voix du bar.

Puis il donne des pistes de travail, écartant certaines parties du texte (parfois pour mieux y revenir plus tard), apportant des univers sonores, des références de films, quelques grands traits de personnages et deux moments charnière (Manu et Nanard dans « la faisane à moteur » et les quatre personnages dans le 4x4 en route pour le casino) qui scindent le texte en trois parties, en trois actes dirait-on dans le théâtre classique…
Dès la lecture du « premier acte », au premier jour, les nœuds d'*AL TA VIL LA* sont révélés et discutés dans la recherche du plus juste à dire ici et maintenant : la politique, la religion, le rapport à l'Histoire — on touche tout de suite à l'essentiel, aux crises latentes que l'auteur a repoussées dans les angles, mettant au cœur le paysage et ses habitants. C'est bien la distance que le quotidien installe entre le monde et nous. Il faudra donc autant que possible rendre compte de ce hiatus, créer des ponts par petites touches, par allusions, par quelques notes, une bande de film en fond sonore, l'utilisation d'un micro ou d'un silence, le jeu des voix… etc, faire passer du présent à l'historique, du dialogue à la poésie, de l'anecdote au général, sans jamais quitter le plateau d'*AL TA VIL LA*. L'enjeu premier est de poser dans la première partie tous les éléments du texte : le style, le genre, les personnages, les lieux, le vocabulaire, le phrasé, que l'auteur retouche au fil des lectures, entendant les dissonances, conservant les propositions (changement d'un mot, élisions, redistribution des répliques, coupures, collages…) ou appuyant un passage passé trop rapidement à la lecture. Ainsi se dessinent très vite les personnages « premiers » et chacun des espaces ; après cet « acte d'exposition », il devient plus facile de poursuivre le « déchiffrage », sachant désormais ce qui manque et ce qui est dit.
Deuxième étape, deuxième semaine : élargir les sens, intégrer au texte abouti les ramifications et les racines des histoires d'*AL TA VIL LA*, en coupant, collant, distribuant toujours, mais davantage dans le détail, sur des petits bouts de texte, passages presque anodins qui donnent de précieux indices — des touches de couleur. L'auteur propose sa version issue du travail de la première semaine, sur deux colonnes maintenant, toujours en format paysage : on y retrouve les choix, les doutes, les trouvailles des lectures et discussions ; quelques nouveautés aussi (chansons, re-formulations, propositions d'un nouvel ordre des répliques sur certaines pages…), pour préciser un personnage, enrichir un dialogue ou prendre encore du recul. Recherche d'efficacité de la langue, questions sur les histoires qui se croisent, sur les sens entendus, les moyens de porter la richesse du texte. Les sons, les chants, la musique

viennent donner d'autres tons aux voix des acteurs, porter la violence, la tension, une joie ou une contradiction, toujours dans la distance d'un regard extérieur, la clef de ce texte, le regard du paysage sur les hommes, de l'Histoire sur les actes. Travail de détail pour préciser la place de chaque intervention, ce qu'elle apporte à l'économie générale du texte tel qu'il est circonscrit ici ; pour enrichir la trame établie des multiples possibles donnés au départ.

p. 20 *AL TA VIL LA* (version 2, en deux colonnes)
v
v
v

Manu : Frank a les larmes aux yeux. Il serre le cou de Manu. Il lui fait mal. Il serre de plus en plus fort en partant. Manu rigole, faire plaisir à Frankie.

Frank : Comment ça, c'est bon ? Tu m'écoutes quand je t'explique ? Mon frère, tu vois, des fois je le hais, autant, personne d'autre y touchera. Si un jour ça va mal pour lui, tu vois, c'est moi qui lui mettrai la bastos. Tu captes ? Je m'occuperai de lui jusqu'au bout. Alors je veux pas qu'un petit fils de pute comme toi vienne nous casser notre délire.

Frank : Manu tu bats la campagne, ton mental qui bat le beurre. Ecervelé, fou, cinglé, foutraque, idiot, débile, taré, tapé, dingo, dingue, branque, maboule, siphonné, hein… mon frangin. /

Faïza : Oh Karim ! Tu as vu *La Planète des Singes* ? Les hommes ont tellement fait de conneries que les singes les foutent dans des cages et leur prennent la parole. Hé ben nous ici, on a déjà vu les premiers singes savants prendre le contrôle…

Off :
Note 1 : La révolte haineuse de la vie contre elle-même un putain de cancer dont la prolifération mène les tissus à la décomposition. De la tourbe, il naîtra de grandes flammes. Le cerveau de Manu pourrit et les paroles se sédimentent, les bouillons de la haine remontent à la surface, en gargouillant, la vase à la gorge, pour vomir. Il n'y a pas de raison que Manu soit épargné. Oui, il haïra…

20

(version 2, en deux colonnes)



Troisième étape, troisième semaine : clarifier l'écoute de ce texte redevenu foisonnant, comme entièrement démonté puis remonté avec des variantes. Il faut retracer les pistes choisies en systématisant quelques « procédés » (comme les prises de parole au micro — qui ne se font que dans les parties narratives, ou le ton de Manu — qui ne prend des couleurs de mongolien qu'aux moments de violence subie), appuyant un effet pour l'entendre bien (la note aiguë à la guitare qui sous-tend certains dialogues), calant avec précision les départs de sons (la bande-son du western sur le monologue de Frank) et la progression des voix en stéréo. Ce travail abouti, reviennent les questions premières : comment commencer ? Comment finir ? Retour aux sources, aux premiers instants pour retrouver la cohérence et remodeler le début et la fin, donner au public, à chaque extrémité du texte, la clef d'entrée et celle de sortie du plateau fermé d'*AL TA VIL LA*.

L'écoute, le public

Dès le deuxième jour, le public est là. La présence, la fréquence et la promesse de certains spectateurs-auditeurs de venir autant que possible donnent une perspective forte à ce travail qui, sans ces rendez-vous réguliers, deviendrait vain : le théâtre n'existe pas sans destinataire. L'enjeu de l'EPAT n'est pas de proposer une lecture aboutie, mais de montrer le travail sur le texte en l'état à chaque sortie publique… L'entente entre l'équipe artistique et l'auteur, l'écoute des spectateurs, l'inventivité permanente et quotidienne, le désir d'efficacité et le plaisir d'aboutir conduisent ces « états de travail » vers des lectures de plus en plus riches et complètes ; jusqu'à une lecture de la totalité du texte, préparée comme telle, envisagée quelques jours avant l'ultime rencontre avec le public. C'est aussi la nature même du texte qui donne cette dynamique : les histoires s'imbriquent les unes dans les autres, se répondent d'un bout à l'autre du texte dans une mise à distance permanente, véritable ouverture à l'écoute.



Session de l'EPAT



© Jean-Julien Kraemer

Les questions, les remarques, les impressions des spectateurs-auditeurs ouvrent sur les spécificités profondes de l'écriture d'*AL TA VIL LA*, ces mêmes spécificités soulignées ou rejointes par le travail de mise en voix : le rapport au cinéma et au roman, une certaine mélancolie, la nécessité du choix dans la lecture, la présence de quelque chose « d'enfoui », la distance quasi permanente que crée la multiplicité des « petites » histoires face à l'Histoire, qui transparaît de mieux en mieux à chacune des sorties publiques successives. Les réactions lors de la dernière rencontre saluent la qualité du travail, le plaisir de l'écoute et la richesse de la présentation. Les trames dessinées au fil des jours, les ajouts à petites touches d'émotions, de sens, de détails sur les personnages, la « peinture » du paysage du plateau avec ses occupants et leurs occupations, les sons en sous impression ou prenant tout l'espace, les créations musique pour compléter cet univers, sont entendus et appréciés ; mais surtout, les nœuds du texte, dévoilés au fil du travail et ré-enfouis, repoussés sur les bords comme l'a écrit Lancelot, sont perçus et donnent lieu à des échanges autour du politique, du religieux et du rapport à l'Histoire au théâtre.

Annabel Poincheval

Docteur en lettres modernes tournée vers les dramaturgies contemporaines, les costumes de scène et l'histoire de la décentralisation dramatique, Annabel Poincheval a collaboré à l'ouvrage *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, de David Bradby (Ed. Champion, 2007). Elle est actuellement conseillère théâtre à la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Lorraine.
Elle a assisté à l'intégralité de cette session de l'EPAT.

Achever, pour Lancelot Hamelin

Regard d'un membre de l'équipe de Théâtre Ouvert sur Lancelot Hamelin à l'EPAT et sur son travail de recherche.

L'écriture d'*ALTA VILLA Contrepoint* ne s'est pas arrêtée après l'EPAT. Lancelot Hamelin pouvait-il s'imposer de travailler à un nouveau projet ou de penser et de rêver à autre chose ? De son point de vue, la fin du travail d'écriture doit coïncider avec l'excellence atteinte, et donc, il ne peut résister à l'éventualité d'améliorer encore son ouvrage, de s'approcher de cette perfection qui se dérobe.
Son écriture procède de l'exhumation, exhumation toujours partielle, inachevée et qu'il reprend, par sondage, en se déplaçant sur le terrain des fouilles. Pourquoi la durée de l'EPAT devait-elle coïncider avec celle plus ténébreuse de l'achèvement de l'écriture du texte final ? *ALTA VILLA Contrepoint* sera fini quand le dégoût et la lassitude le guideront vers autre chose. Lors d'une conversation en mai 2007, à ma question : « Quand le texte sera-t-il terminé ? », il me répond en souriant : « Je m'arrêterai quand je serai mort ».
La particularité de son travail c'est qu'au fond, le texte qui va servir de point de départ à la mise en scène de Mathieu Bauer est le premier épisode d'un feuilleton théâtral dont personne et surtout pas lui n'entrevoit la fin. Les échéances de l'édition, comme celles des représentations sur scène, sont-elles, pour Lancelot Hamelin, les limites qui marquent l'achèvement d'un processus, et donc la possibilité de poursuivre en passant à autre chose, à un autre texte ? Ou sont-elles les étapes d'un parcours plus long ? Est-ce que le mot fin sur le texte correspond à quelque chose de réel ou n'est-ce, pour lui, qu'une convention qui signifie : pause, de toute façon, le texte sera réécrit jusqu'à épuisement ?
Plus généralement, la *contemporanéité* des textes qui s'écrivent aujourd'hui pour le théâtre met les auteurs au niveau de partenaires en situation de dialogue avec le metteur en scène et les comédiens, et donc, leur travail est susceptible de vivre et de se modifier en fonction de la préparation du spectacle et de l'avancée des répétitions.
La situation classique est la suivante : le texte est une réalité intangible dans la confrontation duquel doit surgir la création théâtrale. La version a vécu, elle est définitive, et chez ceux qui se coltinent le texte, le donnent, l'expliquent, le trahissent ou le transmettent, une constante : tel qu'il a été écrit, ils le disent, de la première lettre au mot fin sans barguigner, didascalies comprises. L'auteur, qui sait, l'a voulu comme ça. S'il est vivant il interviendra, s'il est mort, les ayants droit puiseront dans cette option, juridiquement correcte, leur raison d'être et d'être présents.
Ce point de vue s'oppose à celui du texte qui se fait et se défait, au texte en devenir, qui peut aplanir les obstacles mais aussi en créer d'autres sans arrêt, par la façon dont il se dérobe ici pour réapparaître là. Une histoire se déploie au fur et à mesure que la déchiffre pour la première fois, comme des explorateurs, un groupe éphémère de comédiens autour d'une table. Voilà que l'auteur écoute les voix, leur musique souvent pour la première fois également. Il découvre que ce qui était évident pour lui ouvre un gouffre d'ambiguïtés en passant de l'écrit à l'oralité, que les raccourcis rallongent et que les éclaircissements compliquent. Mais il est là, bien présent et à l'écoute, pas trop susceptible, et au fond plein de reconnaissance. Alors il reprend son ouvrage et, dans l'urgence ou la fébrilité, seul, il complète, il ampute, il re-écrit, ce qui n'est pas la même chose qu'écrire. Mais maintenant il écrit pour une voix, un visage, un corps qui sera dirigé dans un espace scénique particulier et sans doute, cela modifie grandement sa perception du texte. Celui-ci, tout à coup, se trouve tendu vers un but qui n'avait pas eu droit jusqu'ici à cette qualité d'existence concrète.

A partir de quand l'auteur peut-il dire que son texte est terminé et qu'il peut le confier à un metteur en scène sachant que de toute façon, puisqu'il est vivant, il est tacitement convenu qu'on peut lui téléphoner pour lui demander d'écrire ou de modifier plus que des détails et que, s'il laisse sonner son téléphone et ne répond pas, il est aussi tacitement convenu que les metteurs en scène ont le pouvoir et parfois le devoir de modifier, d'adapter le texte à la scène. S'agit-il alors d'adaptations techniques concernant l'euphonie de telle ou telle phrase ou le replacement d'une scène, voire la coupe d'un dialogue qui « n'apporte rien et alourdit » ? A partir de quel moment passe t-on de l'amélioration à la transformation plus profonde ou au formatage ? Il n'y a pas de réponse objective et cette ambiguïté inévitable a quelques conséquences. Les accords sont remis en cause, à partir de quel moment passe t-on légitimement de la complicité à la crise de nerf ?

Dans le même temps il me semble intéressant de noter que ce nouveau statut permet à l'auteur de faire *acte de présence*, ou en tout cas de s'approcher de cette particularité qui fonde plus que tout le spectacle vivant. C'est par l'*acte de présence* et son mystère que le spectacle vivant résiste encore à la mise à distance par les moyens de communication, qu'il se définit, et se régénère. Et l'auteur de théâtre contemporain, particulièrement fragilisé par la puissance des média, ne peut résister lui aussi, comme l'interprète, que par sa *présence*. L'auteur, *présent* par son travail de réécriture permanente, s'arroge un peu de ce trésor convoité.

La mise en scène d'un texte aux multiples versions, écrites pendant le temps de l'EPAT comme ce fut le cas pour *ALTA VILLA Contrepoint*, pose donc la question du choix de la version pour le metteur en scène. Et pour l'auteur celle de la fin de l'écriture, du terme mis au processus de réflexion et de création propre à l'écriture théâtrale en tant qu'elle ne se suffit pas à elle-même, comme pour les autres formes littéraires, mais qu'elle est appelée à se dissoudre dans un ensemble plus large.

Pourtant il reste un point qui crée une autre ligne de tension entre le texte et sa mise en scène, c'est un retour en arrière sur le temps de la création théâtrale.
Le texte est un préalable. Il est en général antérieur à l'envie même de fabriquer un spectacle et il a l'ambition de survivre à son interprétation, fut-elle historique. Cette particularité, dans le monde éphémère du spectacle vivant, est en soi une prétention enviée

qui marginalise. Et cette ambition est, il faut le reconnaître, incompatible avec le devenir, l'adaptation continuelle, l'illusion du temps réel. Elle a besoin de permanence. Pour qu'un texte survive, il faut donc qu'il soit fini. Même si parfois il aura fallu attendre la dernière représentation pour y parvenir. C'est aussi ce point final qui permettra peut-être à une autre équipe de création de le reprendre et de lui donner une autre vie.

Michel Paulet

Judith Henry



Sylvain Cartigny, Stan Valette, Mathieu Bauer



© Jean-Julien Kraemer



Session de l'EPAT - Lancelot Hamelin, Mathieu Bauer

Quelque chose cesse, là…

Autre écho du travail qui a donné naissance à *ALTA VILLA Contrepoint*, celui de son auteur, Lancelot Hamelin. Il lève le voile sur l'origine intime et familiale du texte, et sur son incessante gestation.

1 - L'écriture n'a pas de cesse. Sédiments et humus. Ressac plus que ressassement. C'est ce qu'on me demande : quand est-ce que ça s'arrête ? Tant que je suis vivant, j'écris je réécris. Y a-t-il du remords dans les ratures ? De quoi l'écriture est-elle un repentir ? A-t-on vraiment le temps de chercher le mot juste ? Comme si ça existait… Ou est-ce qu'il s'agit seulement de repousser le moment de finir ? Ecrire, repousser le moment de finir… Vivant, une affaire de sang, dans tous les sens du terme, descendance et ascendance, écrire, faire circuler le sang noué.
Les liens du sang.
C'est quoi une famille ?
Couper le cordon, qu'est-ce qu'il y a à fossoyer avant de passer la main ?
La guerre d'Algérie, métaphore des guerres intestines de la smala.
Il faudra passer l'arme à gauche.
Les questions que l'écriture relève, terre dans le sillon du soc.
« Laisse les morts enterrer les morts », catéchisme.
Un oncle suicidé, la guerre d'Algérie, comme un épisode que son suicide a traversé sans plus, le suicide porté en lui, même s'il n'y avait pas eu la guerre, pourtant la guerre, et tous ceux qui sont partis en même temps que lui, le seul à revenir, chargé de la guerre à présent, comme si son suicide pouvait enfin trouver son vocabulaire de mort. De quoi chez lui la guerre d'Algérie était devenue métaphore, pour dire les vieux silences de la famille ? Et quel inattendu la guerre a fait surgir dans le programme du bouillon sanguin ? En tout cas, des années après, une quarantaine, la quarantaine d'années, la somme biblique, le suicide, sans rapport avec la guerre, sauf que, pour moi, c'était l'année où je lui avais parlé d'écrire *sur le sujet*, quel con, c'est quoi *le sujet* ? Le sujet de quoi ? De qui ? La guerre d'Algérie devenait métaphore de quoi, pour moi, à travers lui ? De qui ? Et le suicide, inattendu, de quoi vient-il charger le sujet ? De qui ?
Il m'avait passé des livres. Ses livres sur la guerre. Les livres où il lisait sa guerre. Ou peut-être lisait-il enfin dans les livres la Guerre, la Réelle, celle qu'il n'avait pas faite, *puisqu'il y était*, et que la guerre, en vrai, c'est celle qui se dit dans les livres. La guerre de Troie n'a pas eu lieu ailleurs que dans le récit d'Homère, non, quelles traces des murailles d'Ilion, quelles ruines du cheval, quelle dépouille sacrée d'Hélène ? De la poussière, les actes, dans le vent… Déjà, l'art dramatique.
Comment on parle de tout ça ? Et comment tout ça parle d'autre chose à travers nous ? Comment tout ça parle de on ?

On, forme impersonnelle de l'homme, entre le nous et le il, loin des je.
L'été avant son acte, il mange des raisins noirs. Il dit : Ca fait quarante ans que je n'ai pas mangé de raisins noirs…
L'homme, un oncle.
Ah bon, pourquoi ?
Il dit : il faut qu'il dise, en famille, mais qu'est-ce qu'il dit ? Il dit :
Une histoire taillée comme une fable, un récit de guerre, un vrai scénario de la culpabilité : les prisonniers algériens *oubliés* dans des cuves à vin, et ressouvenus sept jours plus tard, et leur mort, imaginée, dont on est la cause, tellement indirecte et tellement indiscutable…
Toujours les chiffres et leur charge. 7 jours, 40 ans, est-ce exact ? Est-ce vrai ? Qu'importe, la mesure est dans l'esprit, l'esprit n'est pas une balance, ce temps n'est pas celui du commerce.
Et quarante ans sans raisin noir, donc. Jusqu'à ce jour, en famille, où c'est dit, à l'adresse de qui ? Dans le but de quoi ? Avec l'intuition de quel acte ? Non, peut-être sans aucune intention, ni intuition, ni rien, que de le dire, pour que ce soit dit et qu'on puisse à nouveau manger des raisins noirs, bon sang, n'est-ce pas passé tout ça ? Et quand ça s'est passé, n'y avait-il pas déjà quelque chose de passé, et qui repassait par cette erreur fatale, cette horreur fœtale, les cuves à vin, mourir dans les relents de vin, les musulmans et la méditerranée, à qui est la terre ? Et la mer qui la partage, et en relie les rivages, autour du bassin ? Meurtre par acte manqué, qu'est-ce qui remontait du passé dans les modalités du crime ? Qu'est-ce qui, dans l'acte d'oubli, cet oubli forcené, meurtrier, qu'est-ce qui venait de plus loin que l'acte lui-même, peut-être d'avant les propres histoires de l'oncle E, car sur son prénom aussi je devrais trouver des choses à dire, sur les ancêtres qui portaient ce prénom, mais de l'ombre baigne ce passé, dans une nuit des temps traversée d'images, de scènes qu'on se raconte, dont il ne reste que quelques mots, des clichés dans la bouche des vieux, et dont on fera quoi ?
Il y a l'histoire d'un ancêtre noyé.
Le père de E portait le nom d'un oncle noyé, qui aurait dû épouser sa mère. L'oncle noyé, son frère a épousé la femme qui lui était destinée. Le père de E, et par conséquent E non plus, et nous autres derrière, n'aurions pas dû paraître, puisque cette femme, la grand-mère de E, aurait dû épouser l'homme dont son père portait le nom... Mais l'homme s'est noyé et la mère a épousé son frère. Le père de E portait le nom de l'oncle noyé et a donné à son fils le nom de son père, frère du noyé, et époux de remplacement, qui avait donné à son fils, le nom du frère noyé.
Qui est qui ?
Tout ça ne se comprend-il pas ?
Il faudrait faire des schémas, mais la généalogie ne m'intéresse pas, seulement les troubles du langage, comment ils troublent les liens, les reflets et les identités. C'est la musique du trouble, des noms ressassés qui se confondent, et des visages en noir et blanc qui se superposent, c'est ça que je cherche à écrire.
Peut-être tous ces liens règnent-ils seulement dans mon esprit.
Les raccords que je tente. Pour sauver quoi ? Pour poursuivre quoi ? Que quoi demeure incessé ?

Comment faire pour pas que les gens meurent ?
Quoi dans les gens ne mourir pas ?
Cette lumière si particulière à ce moment de la journée, lorsqu'elle traverse latéralement le bar que tiennent mes parents, est-ce qu'il suffit de la nommer pour qu'elle demeure ?
Ce qui est déchirant, c'est qu'il manque toujours un mot.
Ou quelque chose dans le mot.
Les acteurs pourront peut-être y ajouter un souffle…
Qu'importe que l'acteur ne ressemble pas au modèle.
Il m'arrive de revoir l'absent dans le jeu de l'acteur. Nanard, le client fraternel, réapparaît dans le jeu de Marc Berman ou de Sylvain Bolle-Reddat[1]. Ce sont les trafics du spectacle.
Comme ces morts qu'il nous semble reconnaître dans le visage d'un inconnu, par un trait du visage, oui, ou une attitude, la manière de pencher la tête, ils traversent les vivants, qu'est-ce que j'en sais…



© Jean-Julien Kraemer

Session de l'EPAT
Martin Selze, Marc Berman

2 - Le texte n'est pas une partition, c'est un matériau. Une sédimentation de matières.
Le texte donne de la matière au metteur en scène et à l'acteur. Le texte est tache de Rorschach, où les interprètes projettent les questions qu'il suscite en eux. Le texte est labyrinthe, il contient son sens en ses replis, et c'est le jeu proposé aux interprètes que de trouver ce sens, ce sens qui ne peut être que celui qu'ils vont y mettre. En tout cas, le texte n'est pas partition. Il n'y a pas d'évangiles. La lettre morte ne peut pas être prise au pied de la lettre. L'interprétation est l'occasion de poursuivre l'écriture. Tant que je suis là. Et si je ne suis pas là, le spectacle doit poursuivre cette écriture passée à travers moi.

---

[1] Acteur, membre fondateur du théâtre du Grabuge, Sylvain Bolle-Reddat travaille avec Géraldine Bénichou autour d'un projet de « théâtre sans mur ». Il a créé la plupart des textes de Lancelot Hamelin, notamment *Dans le vide du jour*, ébauche d'*ALTA VILLA Contrepoint*, à l'Usine de la Comédie de Saint-Etienne et au Théâtre de Givors.

Le texte est une saisie de fragments de réel. Je m'y suis appliqué avec le plus de sérieux possible. Mon application sera toujours insuffisante, je le sais, c'est pour ça que l'écriture ne cesse, je n'y suffirai pas, c'est pour ça que les interprètes viennent y ajouter leurs strates.
Le texte est un matériau. Comme un paysage, au lecteur d'y trouver son chemin, au cours de la promenade ou du voyage en train, de ces voyages en train filmés par Hou Hsiao Hsien, comme des commentaires définitifs sur la nécessité pour l'humanité de tourner des films. De creuser des tunnels, que le paysage redevienne terre, avec ses strates.
Le texte rend au paysage sa dimension de terre.
Pas terroir, ni territoire, mais véritablement terre, support de la prairie, possibilité d'échapper au territoire, comme si déjà, la carte attendait dans le territoire, on peut brûler le territoire dans la carte elle-même, le texte redonne la possibilité de la terre, avec ses espaces à traverser, plutôt qu'à conquérir, le réel comme terre, avant les frontières, à parcourir, à creuser, pour y porter les morts, et pour les transports des vivants.
Non, le texte n'est pas une partition. Il est matière. Résultat d'un travail organique, ou géologique, il se donne comme tel, pourquoi ? Mes intentions sont toujours partielles. Le texte les a recouvertes. Je n'ai rien fait. Que me décomposer.
Le texte est page blanche sale pleine de bruits et d'instants, avant que toute ligne s'y porte et qu'on écrive les notes.
Le texte est place pour le dessin, voire la tache, place pour l'encre, le texte est de toute façon avant la lettre.
Comment le dire autrement ? Le texte est traduction de la page blanche en langage compréhensible pour les morts, en langage de terre, mangé par la racine.
Qu'est-ce que ça signifie quand la terre est devenue un paysage ?
L'idée de nation naît en France, dans la foulée de la Révolution. La pensée française en est traversée, de la Marseillaise à Barrès, en passant par Zola. Avec le sang pour corollaire, et les théories de Lamarck sur l'hérédité, et les élucubrations raciales. Simone Weil marque un sommet de la réflexion, en renversant sur elle-même la violence inhérente au nationalisme : *qui est déraciné déracinera*… La culture internationaliste nous donnera le sentiment que la question patriotique est réglée, dissoute dans l'espoir. Dans les années soixante-dix, Deleuze et Guattari font du hors-piste et franchissent les limites du vieux territoire, au-delà des bornes, le pays suspendu...
C'était sans compter les luttes nationales qui accompagnent la décolonisation.
Et le renouvellement de la question du pays, de la terre, qu'opèrent actuellement, à la face du monde riche, les grandes migrations…
Il ne suffit pas de parler de « rabattement réactionnaire »…
La question de la terre à nouveau portée à blanc au cœur.

3 - Travail sur nature, l'écriture est de l'ordre du croquis, de la prise de cliché. Ces saisies sur le réel seront ensuite retravaillées dans le creuset d'une fable plus ou moins explicite, pour donner forme à un ensemble de récits structurés en un drame, articulés musicalement, ou plastiquement, pour constituer la pièce.
Il y a dans cette démarche une foi profonde dans le réalisme.

Le réalisme comme langage. Le réel, c'est quoi si ce n'est ce tissage, mêlé aux perceptions, de récits, d'images, de fictions, de publicités, d'actualités, de messes, de slogans, de faits divers, de radotages ?
Qui croit pouvoir y échapper dans de la pure parole ?
La vanité est là, croire échapper au réalisme.
Mimétisme ?
Crève-toi les yeux si tu veux échapper à la représentation. Et encore, dans ton cerveau, les images continueront de venir te représenter le monde.
Je n'écris pas tout seul. Je suis une pierre à galène, je capte, je transcris. Le texte traduit les petits espaces de vie que j'ai traversés. Ecrire, c'est chercher un état de perméabilité maximum. Non, ce n'est pas toujours facile à vivre, mais comment s'en plaindre, il n'y a pas d'autre solution. On ne s'immerge pas sans se mouiller. Le feu ne baptise personne sans laisser ses marques. La peau vaut-elle plus ? Laisser des plumes, même à l'époque de l'ordinateur, écrire, c'est être le lieu et l'objet du crash-test, c'est pour ça que l'écriture est sans cesse et le texte, infixé, en « essai » permanent, éphémèrement suspendu, à la fois script, poème, journal intime, carnet de bord, confessions et roman épistolaire adressé aux figures passées et futures de soi-même, et de la tribu à travers soi.
Une ligne directrice se maintient malgré moi.
Ce qui se maintient malgré moi est la ligne directrice.
Tant que ça revient sur les mêmes pages, que dire d'autre ?
Le livre sera la photographie à un instant donné.
En suspens, pour un instant…
Quelque chose cesse, là...

Lancelot Hamelin



Né en 1972, Lancelot Hamelin travaille avec le Théâtre du Grabuge de 1996 à 2003. Il a écrit *La Plaie* (1997), *Du Whisky sur les médicaments* (1998), *STO – Salades, Tomates, Oignons* (1999), *Ici Ici Ici* (2001), *Vraiment1hommàSANGATTE* (2002), *Dans le vide du jour* (2003). Il a coécrit en 2005-2006 *L'Extraordinaire tranquillité des choses* (Ed. Espaces 34) avec Sylvain Levey, Philippe Malone et Michel Simonot, mis en scène par M. Simonot au TGP. Ses textes ont été lus en public à la Villa Gillet, la Comédie de Valence, la Comédie de Saint-Etienne, au Panta Théâtre et à Théâtre Ouvert.

ENTRE LES MURS

Pour sa quatrième session[1], l'EPAT propose une nouvelle expérience inédite en compagnie d'un metteur en scène, François Wastiaux, d'un auteur, François Bégaudeau, et de comédiens, pour explorer le texte *Entre les murs*[2].

C'est une version scénique du roman – un théâtre-récit – conçue par le metteur en scène en lien avec l'auteur, qui sera mise à l'épreuve de la scène. En cette saison 2007/2008 va naître une autre version de ce roman, au cinéma, dans un film réalisé par Laurent Cantet.

Pour ouvrir quelques pistes avant d'assister à la concrétisation de ces deux projets, voici un entretien avec François Wastiaux sur sa façon d'aborder *Entre les murs* au théâtre et un article de François Bégaudeau sur la préparation du film tourné avec des acteurs non professionnels.

[1] Du 28 novembre au 19 décembre 2007, animée par François Wastiaux, avec François Bégaudeau, son texte *Entre les murs*, et les comédiens Astrid Bas, Elsa Bouchain, Stéphanie Constantin, Sylvain Fontimpe, Michèle Foucher, Barnabé Perrotey, Bruno Pesenti, Bachir Sam. Pour rappel, la 1re session avait mis en présence Mario Batista et Stanislas Nordey, la 2e Frédéric Vossier et Robert Cantarella, la 3e Lancelot Hamelin et Mathieu Bauer.

[2] Paru aux éditions Verticales, Prix France Culture-Télérama 2006.

136 fragments de réalité

Entretien avec François Wastiaux

En guise d'introduction à la session de l'EPAT sur *Entre les murs*, de François Bégaudeau, voici un dialogue avec le metteur en scène François Wastiaux.

Pourquoi as-tu eu envie d'adapter au théâtre *Entre les murs* ?

J'ai détecté dans ce roman une mise en jeu de paroles différentes du classique propos rapporté romanesque. Cela m'a semblé tout de suite saisissant, cette faculté qu'a la langue de Bégaudeau de receler de la didascalie, lisible comme un dialogue. Ce qui m'a intéressé aussi, c'est le dispositif qu'il a adopté : l'unité de lieu, de temps (une année complète), d'action (on retombe toujours sur les mêmes difficultés relationnelles entre les personnages). Le fait que cela soit répétitif m'a semblé très musical. Dans le texte, les cinq parties correspondent un peu à cinq actes : deux pour le premier trimestre, deux pour le deuxième et un cinquième pour le dernier trimestre de l'année scolaire. Les moments elliptiques correspondent aux vacances. Pour le théâtre, on travaille donc avec 136 fragments de réalité, un peu comme 136 jours, 136 scènes. A chaque journée suffit sa scène… Ce ne sont pas toujours des instants décisifs, mais c'est un ensemble de signes dont l'assemblage constitue une photo vivante, comme dans un kaléidoscope.

Pour moi il y a une filiation entre ce projet et un spectacle que j'ai monté avec la compagnie il y a environ 10 ans : *Les Gauchers*[1], d'Yves Pagès, où circulaient des paroles d'adolescentes et pré-adolescentes. C'était une alternance de témoignages, d'aveux, de paroles individuelles et de paroles collectives — de rumeurs. Il n'y avait que le champ des paroles de ces ados, alors que dans *Entre les murs*, cela fonctionne toujours dans un balancement entre champ / contrechamp, de façon rythmique, de la salle de classe à la salle des profs et inversement : ados, adultes, ados, etc.

Est-ce que c'est ce balancement qui t'a donné l'idée de faire interpréter par les mêmes comédiens à la fois les élèves et les profs ?

François Bégaudeau dépeint le milieu scolaire, mais il ne fait pas un reportage censé instruire ou dénoncer. C'est ce qui m'a attiré : l'absence de jugement moral, l'équidistance du point de vue du narrateur vis-à-vis des différents personnages décrits. J'ai l'impression

[1] *Les Gauchers*, d'Yves Pagès, Ed. Julliard, 1993, mise en scène la même année par F. Wastiaux, Cie *Valsez-Cassis*.

qu'il faut qu'il y ait une égalité de traitement entre les profs et les élèves. Ce qui n'empêche pas de s'intéresser à certains moments, particulièrement, à certains sujets. Il y a aussi cette idée que j'aimerais laisser affleurer : que l'on assiste à une confrontation entre profs et élèves, mais aussi entre les profs et les élèves qu'ils ont été jadis, ou encore entre les élèves et les profs qu'ils imagineraient être.
Si l'on se place dans l'attitude de restitution de la parole sur le mode : air / récitatif, on se rend bien compte que l'on a dans le récitatif plutôt de la parole informative, et dans l'air, l'aria, la description d'un trait psychologique particulier qui échappe à tout contrôle. Ce que je nomme récitatif concerne les moments de la vie du collège à la Ionesco, énièmes répétitions sur un sujet donné comme l'ennui ou les conseils de discipline ; ce serait la platitude du « Ça va ? Ça va ! Bonne année, tout ça, tout ça… », ou l'automatisme de la réplique de Dico qui chaque début de trimestre demande s'il peut changer de prof.
Bégaudeau s'attache beaucoup à des signes distinctifs, de façon très concise. Il ne décrit pas un personnage de A à Z, il le décrit furtivement : son tee-shirt, un détail de sa coiffure, son bronzage. C'est très réussi, cette manière très rapide qu'il a de situer les personnages et de se mettre en scène en tant qu'auteur, narrateur et personnage de son propre dispositif, sans aucun verbiage.

Tu as fait l'adaptation sans lui, alors qu'habituellement tu travailles avec l'auteur, c'est le cas souvent avec Yves Pagès. Comment as-tu procédé ?

De manière expérimentale. J'ai travaillé sur des bouts de texte dans un atelier d'insertion professionnelle avec de jeunes comédiens à Orléans (un atelier imaginé au départ par Bruno Sachel). A cette occasion j'ai pris contact avec François Bégaudeau. Je lui ai soumis des parties du travail sur son texte. Il m'a donné des conseils puis raconté des choses : qu'on lui avait reproché à la sortie de son livre de réduire les élèves à un détail (vestimentaire par exemple), alors que pour lui, il ne s'agit absolument pas de ça. Le théâtre peut dissiper ce malentendu : il donne du corps et montre de manière évidente que « le tee-shirt » n'est pas une réduction de l'élève. C'est un signe qui permet d'identifier immédiatement quelqu'un. Tous les mots sont de Bégaudeau, mais ce qui diffère par rapport au roman, c'est le montage et le choix des locuteurs : cette phrase, cette didascalie-là est intéressante, mais qui la dit ? Est-ce le Principal ? Cette autre phrase, est-ce un aparté du prof principal qui parle en clin d'œil au public ? Il s'agit d'essayer de trouver un théâtre assez élémentaire.

L'adaptation joue surtout sur la distribution de la parole ?

Oui, j'ai travaillé là-dessus avec le groupe de jeunes comédiens. Et, comme la distribution était le nerf de la guerre, je me suis rendu compte que la construction du roman était très fine et précise. Une construction en cinq parties, ça ressemble à quelque chose que l'on connaît… et la durée est fondamentale dans ce projet : passage du temps, usure, quatre saisons. Comment s'autoriser cette durée ? François Bégaudeau et moi n'avons pas forcément

les mêmes repères — lui c'est la philo, et moi plutôt la photo — mais il peut y avoir rencontre, complémentarité. *Maître Ignorant* de Jacques Rancière pourrait être une référence au travail. C'est un livre qui a de l'importance pour lui et que j'ai découvert récemment. Au Théâtre de la Cité Internationale, Bégaudeau avait vu *Labo Lubbe* et il avait été peut-être le seul spectateur à l'apprécier in extenso ! Ça m'a donné l'impulsion pour entamer tout ce travail sur *Entre les murs*.

Pour ce spectacle, *Labo Lubbe*, tu avais travaillé avec Yves Pagès avec qui tu as un compagnonnage très long.

J'avais travaillé au départ sur un synopsis, en cherchant comment le théâtre pouvait s'inviter dans l'histoire de Lubbe. Yves Pagès connaissait parfaitement l'histoire de Marinus van der Lubbe puisqu'il lui avait consacré un livre[2]. Là, je lui ai donné l'envie d'écrire une fiction sur le mythe de l'incendiaire du Reichstag. L'intérêt pour moi était de montrer que le théâtre n'est pas forcément quelque chose qui révèle ou explique, mais plutôt qu'il souligne la complexité des choses, en l'occurrence, pour Lubbe, une histoire de manipulation où les idéologies communiste et nazie se sont battues à coup de mensonges.



© Benjamin Serero

Labo Lubbe - Théâtre de la Cité Internationale - 2005

[2] *Carnets de route de l'incendiaire du Reichstag*, de Marinus van der Lubbe, préfacés et annotés par Yves Pagès et Charles Reeve, Ed. Verticales, 2003.

Est-ce que tu vois dans *Entre les murs* un propos politique et si oui, est-ce que tu sens que le théâtre va pouvoir le mettre en valeur ?

Le contenu politique du texte concerne en grande partie l'éducation. Ce qui me pose problème actuellement c'est de se dire que l'art et la culture sont pour une minorité de gens. Je tiens beaucoup à l'idée que chacun peut accéder à la connaissance si on l'accompagne. Dans le texte, les élèves n'arrivent pas à comprendre ce qu'est la métaphore, mais quand le prof les amène sur le chemin par exemple grâce à l'ironie, cela marche mieux qu'en disant « je vais vous expliquer… », et évidemment, mieux qu'en disant « bande de crétins »….

Mais ce qui t'a séduit dans le roman, ce n'est pas seulement la théâtralité. Il y a un propos particulier dans ce texte.

Il part du vivant. J'ai animé un atelier à Hautepierre, centre culturel du Maillon, à Strasbourg, au moment des *Gauchers*, avec ma compagnie *Valsez-Cassis* pendant 3-4 ans — ça s'est très nettement dégradé depuis puisque le théâtre a été incendié en 2004. L'idée, c'était de « déghettoïser » un théâtre qui était déjà un ghetto dans le ghetto. La belle idée… À l'époque, c'était déjà terrible : il y avait un éducateur social pour 10 000 jeunes. Comment peut-il faire quoi que ce soit ?

Ton point de vue, c'est qu'il faut laisser tomber ? Ou débloquer plus d'aides ?

L'une ou l'autre politique sont, dans le contexte actuel, difficiles à envisager. Mais dire que c'est trop tard, ce qui n'est pas totalement faux, ce serait cautionner une forme d'apartheid. Comme le dit François Bégaudeau, « ces jeunes » sont bien plus vivants que n'ose se l'avouer la société dite productive. Sacrifier toute forme d'aide renforcerait la « bombe à retardement » des banlieues. En fait il faudrait tout changer. Repartir à zéro.

Ce que l'on voit dans le roman aussi c'est que ces élèves, malgré toutes leurs difficultés, ont une grande vitalité, une grande intelligence, mais qu'il existe un écart énorme entre le système éducatif et eux.

C'est quelque chose qui se passe en France dans tous les domaines : les différences sont de plus en plus marquées, les avis très tranchés dans les positions politiques, dans les pour et les contre ; et l'école n'est plus le creuset égalitaire qu'elle est censée incarner.
La seule façon de « surfer » c'est de trouver un compromis avec le système existant, parce qu'il ne va pas changer. D'où l'importance de profs style Bégaudeau — parce que je pense que ça ne doit pas être mal de l'avoir comme prof — et d'auteurs comme lui. Il a une fonction très pédagogique dans son écriture même. Je l'ai senti en travaillant sur le texte. Il m'a appris quelque chose au fur et à mesure, grâce à son ironie par exemple.
Je suis sensible aussi à l'énergie qu'ont ces gamins de réinventer leur langue, en bouleversant la syntaxe. C'est quelque chose qui déteint énormément… jusqu'à notre actuel président de la république ! Du temps où il était ministre de l'intérieur, il avait fait venir des jeunes de je ne sais plus quelle ville et à un moment il leur avait dit « Pourquoi je suis là à votre avis ? Parce que je vais vous dire un truc moi. Si tous les autres ils s'étaient pas vautrés, ils s'étaient pas gourés, c'est pas un mec comme moi qui y serais arrivé. Parce que vu de vous, moi, je fais élite, mais vu des élites, moi, je fais euh… enfant des quartiers. » C'est dingue, cette phrase : « Vu de vous, moi, je fais élite ! »

Comment tu vois le travail avec François Bégaudeau et les comédiens pendant l'EPAT ?

Dans un sens pédagogique mais dans le bon sens. Peut-être que ce travail va conduire à un nouveau montage, un nouveau tricotage. Il faudra voir où l'auteur voudra bien aller.

Pour lui, c'est la première confrontation directe au plateau de théâtre.

Oui. Donc soit on laisse complètement ouvert et on voit comment se passe la rencontre et comment les choses évoluent ; soit on le fait intervenir sur des aspects très précis. Il y a aussi une question de durée. Pour l'instant je n'arrive pas à me débarasser de l'idée qu'il faut faire entendre le texte dans sa totalité pour donner la durée inhérente au texte. Je pense qu'il faudrait quand même arriver à condenser, mais c'est une chose qui se jouera avec lui. C'est aussi un moment où l'on va pouvoir essayer des choses « grandeur nature » et dans l'instant. Peut-être que l'auteur finira sur le plateau ?
Il va venir avec une vraie connaissance documentaire de ce qu'il raconte puisqu'il est enseignant. Moi je peux ensuite déformer, trouver le style pour que ce ne soit pas une reproduction photographique.
Je crois qu'il ne faut pas « faire les malins » quand on aborde un sujet du réel comme celui-ci. Le texte est fondamental et il faut en trouver la petite musique. Après je pense que ça ne serait pas mal de trouver des échappées du réel vers l'onirique, pour sortir des murs justement. On peut s'approcher de la construction du rêve : le rêve est constitué d'éléments réalistes mais mis côte à côte de façon antinomique, sans jugement.

Tu as monté assez peu de pièces, mais plutôt des « objets » au départ non destinés au théâtre : des scénarios de cinéma, des adaptations de romans. Sur quoi se jouent ces choix ?

Dans mes choix il y a d'abord l'envie d'éviter de montrer la énième version de la même pièce, l'envie de s'inventer soi-même son propre matériau. Pour *Les Carabiniers*, nous sommes repartis de la pièce à l'origine du film de Godard. Notre spectacle était la rencontre entre cette pièce et le film. On travaille souvent à partir de plusieurs sources. Pour *Labo Lubbe*, il y avait *Arturo Ui* de Brecht, les écrits de Lubbe et les textes du procès, bref, tout un travail de sampling comme le définit lui-même Yves Pagès.
Pour Cassavetes, on avait travaillé à partir des sous-titres de *Meurtre d'un bookmaker chinois*, très mal traduits en français. Ils devenaient le matériau dont on s'est servi pour un remontage.



© Franck Courtès

Les Carabiniers, d'Yves Pagès, d'après Jean-Luc Godard et Benjamin Joppolo - 1998

Dire « il y a d'autres matériaux possibles » c'est lié à mon inculture théâtrale : je rentre dans le théâtre par d'autres biais : littérature, histoire, documentaire, photographie…

En fait tu es plutôt un écrivain de la scène. Tu t'empares de narrations et tu les théâtralises.

Je suis un peu perdu avec des dramaturgies comme celle de Sarah Kane qui ne met aucune distance entre ce qu'elle veut raconter et la manière dont elle le fait. Même chose avec Edward Bond qui me donne souvent l'impression de « faire la leçon », sans une once d'humour. Ce que je trouve passionnant chez un auteur qui me touche comme Régis Jauffret — dans son tout dernier livre *Microfictions* par exemple — c'est qu'il a une façon débridée d'aborder, de recycler tout ce qu'il trouve. Même les objets ont un rôle à jouer. Tout existe. Un gigot devenait dans son texte précédent — *Univers, univers*[3] — la clef de voûte d'un roman de 500 pages. Du coup l'écriture a le pouvoir absolu. Elle s'affranchit des convenances.
J'aime cette idée du fragmentaire : le fait qu'aujourd'hui, le héros proustien ne peut plus exister. C'est un peu ce que raconte Régis Jauffret. J'imagine qu'Olivier Cadiot, dont je rêverais de monter le dernier texte, pourrait être du même avis.

Propos recueillis par Pascale Gateau et Valérie Valade

François Wastiaux, acteur, metteur en scène, a enseigné le théâtre à l'université et a animé des ateliers dans des quartiers sensibles, des prisons et des théâtres.
Associé à Yves Pagès et Agnès Sourdillon au sein de la Compagnie *Valsez-Cassis*, il a monté une douzaine de spectacles dont *Hamlet*, de William Shakespeare, *Le Bagne*, de Jean Genet, *El Ultimo Requiem Para El Chino*, de Luis Naòn d'après Cassavetes (Teatro Colòn, Opéra de Buenos-Aires), et plusieurs créations écrites par Yves Pagès : *Les Carabiniers*, d'après Godard (Prix Turbulences 92), *Les Gauchers*, *Les Parapazzi*, *Labo Lubbe* et récemment *Portraits crachés*. Il a joué notamment avec Matthias Langhoff (*L'Inspecteur Général*, de Gogol) et Stéphane Braunschweig (*Woyzeck*, de Büchner).

[3] *Univers, univers*, Régis Jauffret, Ed. Verticales, 2003, Folio 2005.
Microfictions, Régis Jauffret, Ed. Gallimard, 2007.

A propos du jeu
…et de ce qu'il m'en est apparu pendant les ateliers préparatoires au tournage

Nous avons demandé à François Bégaudeau de nous confier quelques impressions concernant le travail préparatoire au tournage de *Entre les murs* au cinéma par le réalisateur Laurent Cantet[1]. Lors d'ateliers avec des collégiens parisiens, l'auteur et le réalisateur ont, à partir d'improvisations, repéré le casting du film dont la sortie est prévue en 2008.

N'importe qui peut faire l'acteur. Avec Laurent Cantet, c'est le postulat de nos toutes premières discussions sur la façon de négocier l'adaptation au cinéma de mon roman sur l'école *Entre les murs*. Lui comme cinéaste, moi comme spectateur et critique, nous aimons Rossellini. Et Renoir, qui disait qu'on pourrait faire jouer des chaises.
Peut-être pas des chaises sur ce coup-là, mais du moins les propriétaires des fesses posées dessus. Les élèves. Les adolescents. Personne d'autre qu'eux-mêmes, cueillis sur le lieu de leurs crimes, dans un collège du 20e arrondissement, ne saura manifester l'énergie, la vitalité, la mauvaise foi, la frime auxquels le livre s'efforçait de rendre justice. Pareil pour les profs : participeront aux ateliers organisés pendant l'année, puis au tournage cet été, ceux d'entre eux, officiant dans ce collège heureusement nommé Françoise Dolto, qui en manifesteront le désir.
Donc les poser devant la caméra, et leur demander de jouer des situations qui forment leur ordinaire : une altercation entre élèves, une négociation avec un prof, un conseil de classe, un accueil de parents d'élèves. Cantet a déjà éprouvé la méthode dans son premier long, *Ressources humaines*, et à un degré moindre dans son précédent, *Vers le sud*. Elle a fonctionné à l'époque, et semble devoir fonctionner à nouveau. Bien qu'à des degrés divers, chaque improvisation sur une trame donne satisfaction. Pourquoi ? Parce que les acteurs savent de quoi ils parlent, parce qu'ils ont, et pour cause, les gueules et les corps de l'emploi — aurait-on vu Binoche dans le rôle de la cégétiste de *Ressources humaines*, ou Dujardin dans le rôle du prof de français fébrile d'*Entre les murs* ? Mais surtout : parce que ça les regarde ; parce que ça les concerne ; parce qu'en eux bout le désir de manifester quelque chose, de défendre leur vie en quelque sorte — les profs davantage encore que les élèves.
Mais aussi : que n'importe qui puisse faire l'acteur vient de ce que tous passons notre temps à jouer dans la vie. Trouver la bonne inflexion quand on parle : jeu. Rendre un sourire par courtoisie : jeu. Signifier sa colère à un interlocuteur : jeu. Or à cette couche spontanée et commune de théâtre, le petit monde de l'école (comme peut-être celui du travail en général)

[1] Laurent Cantet a réalisé *Ressources humaines*, *L'Emploi du temps*, et *Vers le sud*.

en ajoute une autre, dix autres, faites du mensonge que se fait le jeune adulte fumeur de shit pour se glisser tous les matins dans la peau d'un enseignant, ou encore des airs de cocker battu que prend l'élève négociant un sursis pour rendre une rédaction. Il ne s'agit pas d'une découverte, encore moins d'un scandale, plutôt d'un constat joyeux : l'école est un monde de dupes. La filmer, c'est plus que jamais prélever le naturel et la sincérité avec lequel ses acteurs quotidiens mentent. Un acteur professionnel aurait dépensé son talent à recréer la vérité du personnage à incarner, et aurait expurgé cette vérité de sa part de faux, de sa part de théâtre naturel.

N'importe qui peut jouer, n'importe qui est le plus à même de jouer sa vie, mais n'importe qui ne peut pas jouer n'importe quoi. Quand il s'agit de reprendre le prof parce qu'il s'est trompé au tableau, pas de problème. Quand il faut chambrer un camarade sur ses chaussures : du grand art, et la promesse d'un césar. Dans ces cas d'école-là, comme dans la plupart des moments de vie que nous recréons, l'acteur amateur peut s'appuyer à la fois sur une situation réelle et sur la structure d'interlocution qui permet aux néophytes de se soutenir les uns et les autres comme deux balais dont les manches s'embrassent au sommet. Plus délicate à obtenir est l'expression de sentiments universels qu'aucune situation réelle n'a occasionnée. Dans mon livre très largement inspiré de faits réels, une certaine Mariama vient d'elle-même confier à son prof, en pleurant, qu'elle ne comprend jamais rien en classe. Cantet a tout de suite distingué cette scène, tout de suite exprimé l'envie de la réincarner à l'écran. Mais d'un mercredi à l'autre, pendant l'année, les diverses tentatives n'ont pas été concluantes. Pour cette simple raison que, parmi les vingt-cinq adolescents réunis pour former une classe, nous ne comptons pas de fille au parcours scolaire si chaotique qu'elle puisse sincèrement confier ne rien comprendre et en pleurer.

N'importe qui ne peut vraiment jouer que ce que de près ou de loin il a déjà joué dans la vie. L'autre jour, se distinguant d'une grappe de spectateurs de cinéma à qui nous racontions le projet lancé en septembre, un jeune homme a fait remarquer que du coup cela limitait notre marge de manœuvre. Il avait raison, mais nous lui avons demandé de préciser. « Ben, elle ne peut jouer qu'elle-même. Elle ne peut pas jouer une autre qu'elle. » En chœur, Cantet et moi répondons que ce n'est pas grave, puisque précisément c'est elle que l'on veut, c'est elle qui nous intéresse, si l'on inclut dans « elle » tous les personnages qu'elle s'invente d'une seconde à l'autre. Peut-être parce que nous préférons le théâtre des gens au théâtre tout court.

François Bégaudeau

François Bégaudeau a publié quatre romans chez Verticales : *Jouer juste* (2003), *Dans la diagonale* (2005), *Entre les murs* (2006, Prix France Culture-Télérama, Folio, 2007), *Fin de l'histoire* (septembre 2007), un essai fictionné sur Mick Jagger chez Naïve : *Un démocrate Mick Jagger 1960-1969* (2005), et un essai à six mains chez Gallimard : *Une année en France*, avec Arno Bertina et Oliver Rohe (2007).

Professeur de collège, il collabore à de nombreuses revues parmi lesquelles *Les Cahiers du cinéma* et *Transfuge*. Il est membre du comité de rédaction de la revue *Inculte*.

Le lundi 10 décembre à 19 h : François Bégaudeau lit des extraits de *Un démocrate Mick Jagger 1960-1969*. Entrée libre sur réservation.

ECRITURES

Nous vous proposons une série de témoignages qui rendent compte d'une approche kaléidoscopique des écritures aujourd'hui, avec :

– une entrée dans les écritures de Joël Jouanneau (*Dernier caprice*), Lancelot Hamelin (*Vraiment1hommàSANGATTE*), Frédéric Sonntag (*Toby ou le saut du chien* et *Nous étions jeunes alors*).
– un retour sur le séminaire / stage « Initiation aux écritures contemporaines par la pratique de la lecture » qui a eu lieu pendant la saison 2006/2007 à Théâtre Ouvert, en partenariat avec le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD) et l'Université de Paris X - Nanterre.

Comment je n'ai pas écrit mon « Dernier caprice »

De retour comme auteur/metteur en scène à Théâtre Ouvert à la rentrée avec sa pièce *Dernier caprice*[1], Joël Jouanneau s'est penché pour nous sur les affres du créateur…

Nous étions dans la dernière décennie du siècle qui m'avait vu naître (mais après la chute du mur de Berlin), je voulais écrire sur les derniers dinosaures, et dans l'occiput ils étaient trois : le premier, Chostakovitch, donnait ses ultimes recommandations à son ultime élève avant de disparaître ; le second, sans nom et dernier des communistes de la planète, gardien de nuit du Musée de l'homme, racontait à un enfant comment le plus beau des rêves devait progressivement se dissoudre dans l'alcool ; le troisième était Nietzsche, devenu mutique en son asile, se voyant ainsi condamné à entendre mère et sœur venues à son chevet lui annoncer que non, l'homme n'était décidément pas fait pour être surmonté. Par ce triptyque théâtral, je ne voulais donc rien moins qu'écrire la fin de l'art, la mort de l'utopie et la chute libre de la philosophie. Quel aplomb, me direz-vous, et il est vrai que l'on a conçu projet plus humble : je me mis donc sans tarder à l'ouvrage.

Une presque année et de l'imprimante sortit *Allegria opus 147*, François Chattot interpréta Chostakovitch dont je ne savais rien, Virginie Michaud l'élève-altiste qu'il n'eût jamais, mais ils le firent si bien que la pièce obtint le Prix du Syndicat de la Critique, tourna, retourna, et fut jouée plus de 200 fois, mon triptyque s'annonçait bien, sur ma lancée et dans l'euphorie du succès je m'attelais au second volet. Endossant intérieurement le costume nocturne de gardien du Muséum d'Histoire Naturelle, allant jusqu'à en visiter caves greniers et placards cachés, j'y allais bon train sur les mésaventures du Léninisme appliqué à la chaîne humaine, lorsque je constatai que si c'étaient bien mes doigts qui appuyaient sur les touches du clavier, la voix que mon oreille interne entendait n'était pas la mienne mais celle de l'acteur François. Et si l'on veut bien se souvenir que l'oreille interne est cet organe complexe dont dépend notre équilibre, je ne pouvais qu'en déduire que j'étais aliéné, c'est pourquoi, par un sursaut de ma raison et à l'image de mon cher Chostakovitch brûlant l'adagio de sa sonate (à ses yeux elle manquait par trop de sang-froid), je brûlai la quelque dizaine de pages qui m'avait été de fait dictée par un autre que moi et, prudent, je décidai pour un temps d'en rester là.

[1] *Dernier caprice*, texte et mise en scène Joël Jouanneau, avec Philippe Faure, Modeste Nzapassara, Christèle Tual, du 14 septembre au 9 octobre 2007. Coproduction Théâtre du Jeu de Paume/Aix-en-Provence, L'Eldorado, Théâtre Ouvert, avec l'aide de Beaumarchais/SACD.





Dernier caprice,
de Joël Jouanneau, mise en scène par l'auteur, avec Philippe Faure, Hélène Alexandridis et Modeste Nzapassara, au Théâtre du Jeu de Paume, Aix-en-Provence.
A Théâtre Ouvert, c'est Christèle Tual qui joue le rôle de Petula Clark.

De belles années-minutes après (on était entré dans le siècle qui me verrait disparaître, j'avais écrit de meilleures pièces pour enfants et de parfois moins bonnes pour les grands), le triptyque galopait de nouveau dans mon occiput, mais l'oreille interne ayant retrouvé sa voix je décidai de le reprendre en son entier, à la lumière de deux faits nouveaux et concomitants : 1. l'aggravation de la chute libre de l'art dans la culture, du mutisme des communistes et de la dissolution de la philosophie dans l'alcool. 2. le *Tiens, voilà un bon sujet pour toi !* de ma compagne me tendant un soir un livre qu'elle venait de terminer. Le ton intempestif qui avait été le sien, et l'accent tonique mis sur l'adjectif, eurent même pour effet, je m'en souviens soudain, de me faire penser à l'un des 37 *Journaliers* de Marcel Jouhandeau dont elle prisait alors la lecture, et plus précisément au dixième, l'admirable « *Gourdin d'Elise* » mais de fait non, il s'agissait de *Piano solo*, livre de petit format de Michel Schneider, écrivain et psychanalyste livrant quelques clés sur la décision prise à 32 ans par Glenn Gould de mettre un terme à sa carrière de concertiste public. Le bon sujet que je suis parfois se plia à l'injonction

maritale, et ouvrant donc sur le champ une page au hasard, la cent-soixante-douzième, laquelle se trouve dans le chapitre 21, je pus lire ceci : *De temps à autre, dans la dernière partie de sa vie, pianiste sans concerts, Gould prenait sa voiture et allait droit vers le nord, jusqu'à la rive nord du lac Supérieur. Là, il restait sans rien faire. Des jours, des nuits. C'est en route pour ce nord sans visage qu'il appelait « mon pays » qu'il entendit un jour sur sa radio de bord Petula Clark chanter* Who am I ? *C'était sur la route 17, quelque part entre Batchwana et Terrace Bay*. Il se trouve que désireux d'écouter en paix cette chanson divine qui caracolait en tête des hit-parades, Gould arrêta sa voiture devant une scierie où un écriteau l'attendait sur lequel était inscrit : *Ne pas franchir cette limite*, j'arrêtai donc là ma lecture, j'en savais assez sur le premier volet du triptyque qui verrait donc Gould demander en mariage Petula Clark dans sa loge, l'heure précédant son dernier concert. Avant que de m'endormir je voulus même décider du titre, mais hésitant entre « *Capriccioso opus 21* » et « *Le gourdin de Pétula* » je remis mon choix au lendemain.

Le dit lendemain fut aussi celui du réveil, la page blanche me rappelant ce que la veille j'avais oublié, à savoir que je ne savais rien du célèbre concertiste, si ce n'est que, tout comme moi, il n'estimait possible l'écoute de la fugue en ut majeur K.394 de Mozart que sous la douche, les yeux fermés et les deux tympans sous l'eau (Mozart devient ainsi du Schönberg, c'est tout de même autre chose). Face à la page blanche, personne ne tient bien longtemps, du moins je n'en suis pas, je repris donc le livre de Schneider et me concentrai sur sa seule couverture, laquelle me dévoilait un Gould de dos, assis sur sa célèbre chaise devant deux pianos, et là j'eus l'intuition qui devait tout décider de la suite : il me fallait la reproduction exacte de la chaise, ce n'est qu'assis dessus que je pourrais m'identifier au pianiste, et ainsi écrire la pièce. Je téléphonai à mon ami et scénographe Jacques Gabel qui me fut comme toujours secourable, et une semaine après la chaise était là. Je m'y assis, mon clavier devant moi (plus petit que le canadien je ne voyais pas les touches) et je laissai aller mes doigts. Moins d'une heure trente après, mon « Dernier caprice » était là, voilà toute l'histoire.

Joël Jouanneau

Joël Jouanneau est auteur et metteur en scène. La plupart de ses pièces, dont *Dernier caprice*, sont publiées aux Editions Actes Sud-Papiers.
A Théâtre Ouvert, depuis *Le Bourrichon*, en 1989, il a mis en scène de nombreux textes, dont *Rimmel*, *Gouaches* et *Velvette*, de Jacques Serena, *Le Pays lointain*, de Jean-Luc Lagarce, *Les Amantes*, d'Elfriede Jelinek, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, d'Imre Kertész.

Les 24 septembre et 1er octobre à 19h et le 8 octobre à 18h30, à Théâtre Ouvert : *Carte Blanche* est donnée à Joël Jouanneau qui mettra en voix des textes inédits.

UN SEMINAIRE SUR LES ECRITURES THEATRALES CONTEMPORAINES

Témoignages sur le déroulement du *Séminaire/Stage* « Initiation aux écritures contemporaines par la pratique de la lecture » qui a eu lieu pendant la saison 2006/2007 à Théâtre Ouvert, avec les élèves comédiens de 2e année du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique et les étudiants du Master 2 de mise en scène et dramaturgie de l'Université de Paris X - Nanterre. Ou comment aller peu à peu à la rencontre de textes et d'auteurs d'aujourd'hui.

La construction d'une rencontre

Comme l'écrit Jerzy Grotowski dans *Vers un théâtre pauvre*[1] : « En éliminant ce qui s'est démontré superflu, nous avons trouvé que le théâtre pouvait exister sans maquillage, sans costume autonome ni scénographie, sans un lieu séparé de spectacle (scène), sans effets de lumières ou de sons, etc. Il ne peut pas exister sans la relation acteur/spectateur, sans la communion de perception directe, "vivante" ». Le théâtre est, en effet, une rencontre. Cette rencontre fondamentale entre un acteur et un spectateur, lieu de l'évènement théâtral, se nourrit, dans la pratique, de beaucoup d'autres rencontres, notamment de celle que le spectateur et l'acteur établissent avec un absent, qui s'immisce pourtant obstinément dans cette communion théâtrale à travers son œuvre : l'auteur.

Pendant quelques semaines de travail, entre novembre 2006 et mai 2007, Théâtre Ouvert, en partenariat avec le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD) et l'Université de Paris X — Nanterre, a proposé aux étudiants d'aller à la rencontre des écritures contemporaines, à travers la lecture d'une sélection de textes de théâtre des trente dernières années. Se constituant en une sorte de comité de lecture, les étudiants devaient lire les pièces et rédiger des rapports, qui étaient discutés lors des cours théoriques assurés par Micheline Attoun, Lucien Attoun et Pascale Gateau, directeurs et dramaturge de Théâtre Ouvert. Par ailleurs, Théâtre Ouvert a proposé aux étudiants de rencontrer un certain nombre d'auteurs et de praticiens pour échanger au sujet de leurs pièces et/ou de leur rapport aux écritures contemporaines.

[1] Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1993, page 17.

Les trois structures partenaires tenaient également à ce que les étudiants metteurs en scène de Nanterre et les élèves comédiens du Conservatoire travaillent ensemble autour des écritures contemporaines.
Cette rencontre multiple des étudiants avec l'écriture théâtrale contemporaine et ses auteurs, des étudiants des deux institutions entre eux, et des étudiants avec l'équipe de Théâtre Ouvert a semblé, à certains moments, inatteignable. Un certain nombre d'étudiants ont abandonné avant la ligne d'arrivée. Mais avec ceux qui sont allés jusqu'au bout de l'expérience, cette rencontre, d'où naît le théâtre, a finalement bien eu lieu.

Qui veut parler de théâtre contemporain ?

Une première étape du *Séminaire / Stage*, dans les mois de novembre et décembre 2006, a été consacrée aux aînés de la dramaturgie contemporaine française. Beaucoup d'étudiants ont découvert des classiques contemporains comme *La Demande d'emploi*, de Michel Vinaver, ou *L'Atelier*, de Jean-Claude Grumberg, ainsi que des pièces aujourd'hui moins connues, comme *La Gangrène*, de Daniel Lemahieu, *La Bonne vie*, de Michel Deutsch ou encore *Loin d'Hagondange*, de Jean-Paul Wenzel, pièces qui ont surpris par la modernité de leurs procédés formels, par leurs thèmes et la façon dont ils sont traités.
Les étudiants ont eu l'occasion, en outre, de rencontrer quatre des auteurs. En parlant de leur théâtre et de leurs parcours, ceux-ci ont dépeint une partie de l'histoire de la dramaturgie contemporaine française. Parmi beaucoup d'autres choses, Jean-Claude Grumberg, dont *L'Atelier* avait beaucoup plu aux étudiants, a raconté l'enracinement de cette pièce dans son expérience personnelle et la genèse de son écriture, en 1979, lors d'un chantier à Théâtre Ouvert avec une remarquable équipe de comédiens. Michel Vinaver, dont *La Demande d'emploi*, de par la modernité de sa forme et l'actualité de son sujet, continue à interpeller le lecteur contemporain, nous a montré un tableau où se croisent les thèmes et les séquences de la pièce, véritable clé de sa construction dramaturgique, révélatrice de sa proximité avec la composition musicale. A propos de l'étonnante construction de *La Gangrène*, pièce sur la guerre d'Algérie écrite en 1977, Daniel Lemahieu a pu parler des difficultés de la lecture et de l'écriture du théâtre contemporain. Enfin, commentant les mutations formelles de son théâtre depuis sa pièce *La Bonne vie*, Michel Deutsch a remis l'évolution de l'écriture dramatique dans le contexte de l'évolution de l'art contemporain.
Si rencontrer les auteurs a été une expérience unanimement appréciée par les étudiants, la rédaction des rapports de lecture sur les pièces, et surtout la discussion, pendant les cours, autour de ces rapports, ont été bien moins évidentes. Les rapports de lecture circonstanciés et argumentés sont un outil indispensable pour un comité de lecture. Ils offrent un point de départ concret pour la discussion autour des pièces, ils obligent le lecteur à préciser et à approfondir l'analyse, ses arguments et son point de vue personnel. Ils permettent enfin de laisser une trace de l'acte de lecture.
Une classe nombreuse (quarante-six étudiants) rendait difficile le dialogue avec l'équipe de Théâtre Ouvert. Par ailleurs, la plupart des étudiants trouvaient que l'exercice de la discussion sur les textes était dur. Les uns n'en avaient guère la pratique. Les autres voulaient surtout faire de la pratique scénique.

Cela ne fait, je crois, que prouver à quel point les expériences de ce type sont indispensables. Il ne faut pas cesser de stimuler l'intérêt des nouvelles générations de praticiens pour les écritures de demain. J'y reviendrai.
Nous avons abordé la séance du mois de février, consacrée aux auteurs découverts par Théâtre Ouvert à partir des années 80, avec un groupe plus réduit d'étudiants. Cette séance les a intéressés particulièrement, en premier lieu en raison de la sélection d'auteurs. Du lyrisme mythique d'*Onysos le furieux*, de Laurent Gaudé, à l'économie musicale de cette comédie contemporaine sur le monde du travail qu'est *Flexible, hop hop !* d'Emmanuel Darley, en passant par la joyeuse — et très amusante ! — déconstruction d'une banale histoire d'amour dans *Promenades*, de Noëlle Renaude, cette sélection montre à elle seule la foisonnante liberté de thèmes et de formes qui est la marque de l'écriture théâtrale contemporaine. Etait présente aussi l'écriture intimiste des *Petites heures*, d'Eugène Durif, à laquelle faisait écho le polyphonique retour sur un drame familial de *Celle-là*, de Daniel Danis. Face à la forme très libre de *Faire*, de Frédéric Mauvignier, quasiment un texte matériau présentant une subjectivité démultipliée, nous avions la pièce engagée et de facture davantage classique *Cairn*, d'Enzo Cormann. Enfin, nous avons prêté particulièrement attention au traitement de la langue et du matériau dramatique dans *Anne-Marie*, de Philippe Minyana, auteur qui nous a fait l'honneur de rencontrer les étudiants pour parler de son théâtre et pour lire un extrait d'*Histoire de Roberta*, pièce récemment écrite.
L'absence d'une partie des élèves a montré que l'échange était plus fluide et intéressant avec un groupe moins nombreux. La séance a révélé aussi le besoin des étudiants d'avoir une approche davantage pratique des textes.

De la lecture silencieuse à la mise en voix : le texte à l'épreuve de l'écoute

Un groupe d'une vingtaine d'étudiants motivés a abordé la dernière étape du travail, en avril et mai 2007. Cette étape s'est finie par la mise en voix de quatre textes qu'ils ont choisis parmi les dix-neuf lus au long du *Séminaire / Stage*. Un cheminement vers la rencontre avec des spectateurs qui a été riche en réflexions.
Les étudiants ont lu un ensemble de textes récents, dont les auteurs ne leur ont pas été révélés tout de suite, et ont fait, comme d'habitude, des rapports de lecture. Pour cette dernière fournée d'auteurs, ils n'y sont pas allés de main morte : les rapports étaient souvent lucides, mais surtout très critiques ! Leurs analyses ont pu être illustrées à travers la lecture à haute voix d'extraits des pièces. Cette pratique a permis d'éprouver, avant même les mises en voix, la différence entre la lecture silencieuse et l'écoute d'un texte. Dans plus d'un cas, des manuscrits qu'on avait trouvés difficiles révélaient soudain leur musicalité, leur rythme, des aspects qui n'étaient pas forcément repérables aux premières lectures. Les étudiants ont été amenés à revoir leurs jugements, à nuancer leurs critiques. Autrement dit, cette pratique leur a permis d'interroger la façon de lire un texte, et cela de plus d'une façon.
Je pense, premièrement, qu'elle a rendu manifeste le fait qu'un manuscrit n'est pas un livre. Cela peut paraître assez évident, mais nous pouvons, dans notre pratique quotidienne, avoir tendance à accorder à une pièce, par le fait d'être publiée, un a priori favorable, dont ne jouit pas le manuscrit. A mesure qu'ils approfondissaient leur analyses, les étudiants ont peu à

peu adouci leur regard, et considéré les manuscrits avec cette ouverture d'esprit prônée par Lucien Attoun et Micheline Attoun, quand ils recommandent de lire avec « *lucidité et générosité* ». Cette ouverture d'esprit est indispensable pour laisser à un manuscrit toutes ses chances.

Il me semble qu'un autre mérite de cette pratique a été celui de révéler la fragilité d'un manuscrit, qui est, dans la plupart des cas, une œuvre en devenir. Les étudiants ont éprouvé — quelques-uns pour la première fois — le plaisir, mais aussi la responsabilité, d'être parmi les premiers lecteurs d'une œuvre. C'est un exercice délicat, car ils abordent les textes sans aucun repère externe (de là l'importance de les donner à lire sous pseudonyme). Comme les auteurs peuvent encore retravailler leurs textes, les rapports de lecture prennent un intérêt tout particulier, l'échange avec les auteurs est autrement riche. C'est un échange à deux sens, comme l'ont montré les rencontres avec Lancelot Hamelin, à propos de sa pièce *Vraiment1hommàSANGATTE*, et avec Frédéric Sonntag, autour de sa pièce *Toby ou le saut du chien*, toutes deux inédites à l'époque. Si les auteurs ont éclairé les étudiants à propos de leur dramaturgie, ceux-ci ont pu, à leur tour, apporter des éléments de réflexion aux auteurs sur leurs textes, en particulier lors des mises en voix.

Pour celles-ci, les étudiants ont choisi, en plus des deux textes que je viens de mentionner, *Faire*, de Frédéric Mauvignier, et *Rêve de jardin*, de Frédéric Vossier. Leur choix a été une agréable surprise, au moins pour deux raisons. D'abord, c'était un choix courageux, eu égard à la difficulté des textes. La pièce de Hamelin, par exemple, est un long poème en tercets octosyllabiques pour trois figures, pour lequel Julio Bouley et Georgia Doll, qui l'ont mis en voix, devaient chercher une théâtralité, une façon de le dire. *Rêve de jardin*, texte grinçant qui décline le thème de la domination à travers la décomposition d'une famille en mal de repères, allie un cadre réaliste et une langue très construite. « Il est dur de révéler dans une mise en voix ce que la pièce a d'intéressant, en évitant les deux pièges du réalisme et du formalisme », avouait Florian Sitbon, responsable, avec Noémie Rosenblatt, de sa mise en voix. La tâche semblait difficile aussi pour la pièce *Faire*, composée comme un monologue à trois voix, expression d'une subjectivité divisée. Pour pimenter ce défi, la pièce allait être prochainement mise en espace par Stanislas Nordey à Théâtre Ouvert ! Cependant, Marie Ballet, qui a dirigé la mise en voix avec Thomas Kellner, a trouvé que l'écriture s'avérait évidente, pour peu que le comédien l'approche comme une partition musicale. « Justement », précise Marie, « comme les comédiens entraient trop facilement dans le texte, notre travail a été surtout de se retenir, de ralentir, de marquer les pauses ». Par ailleurs — deuxième surprise agréable — les textes choisis n'avaient jamais été mis en scène, ce qui révèle de la part des étudiants une curiosité et un esprit de découverte, combustibles indispensables de la création contemporaine.

Des rencontres

La préparation des mises en voix et leurs présentations publiques ont galvanisé le groupe et ont précipité la série de rencontres que nous cherchions à produire dès le début du *Séminaire / Stage*.

La rencontre entre les élèves du Conservatoire et les étudiants de Nanterre s'est produite, en particulier pendant les quelques répétitions au cours desquelles quatre équipes mixtes (CNSAD / Nanterre) ont préparé les mises en voix.

Cette rencontre entre jeunes metteurs en scène et jeunes comédiens autour des écritures contemporaines restait un but majeur du *Séminaire / Stage*. C'est aussi un objectif qui s'inscrit, il me semble, dans la mission de Théâtre Ouvert. En effet, à la fois comité de lecture, maison d'édition et salle de théâtre, Théâtre Ouvert permet aux nouveaux auteurs de développer leur travail et de rencontrer le public. Ce travail ne serait pas tout à fait complet, si l'on ne sensibilisait pas les nouvelles générations de comédiens et de metteurs en scène aux écritures récentes. Les étudiants ayant fait le *Séminaire / Stage* feront partie, peu ou prou, de ceux qui créeront le théâtre des prochaines décennies. Leur faire rencontrer des auteurs, consolider leur intérêt pour les textes contemporains, c'est encourager les nouvelles écritures à venir.

C'est une rencontre aussi entre ce groupe de jeunes artistes et Théâtre Ouvert, qui ne se limite pas au seul travail du *Séminaire / Stage*. Des liens ont été tissés à plus long terme, et les étudiants ont exprimé leur désir de prolonger cette entente, de continuer à faire un bout de chemin ensemble.

Les auditions publiques des quatre textes[1] retenus par les étudiants ont abouti à cette rencontre avec les spectateurs où, reprenant la citation de Jerzy Grotowski, naît enfin le théâtre. Lors de deux soirées, les quatre équipes d'étudiants ont lu les textes devant leurs invités. Participants et spectateurs ont été très satisfaits de ce travail préparé, selon les règles de la mise en voix, en très peu de temps. Ce travail fait dans l'urgence qui permet d'accoucher de trouvailles et en même temps de laisser désirer un travail approfondi, illustre bien cet « esprit de commando » qui, comme l'a bien rappelé Lucien Attoun, est si nécessaire pour faire du théâtre contemporain.

Evènement rare, dans trois des quatre lectures, l'éternel absent, l'auteur, était là. En effet, Lancelot Hamelin, Frédéric Vossier et Frédéric Mauvignier ont été spectateurs des lectures de leurs textes. Leur présence a été une clé, je crois, pour parachever le sens global du *Séminaire / Stage*. Les étudiants ont pu rendre aux auteurs, en quelque sorte, le parcours qu'ils avaient fait grâce à leurs œuvres. Les auteurs y ont été très sensibles, et ainsi l'ont-ils exprimé. Lancelot Hamelin s'est à nouveau penché sur son texte, qu'il avait laissé de côté

---

[1] *Vraiment1hommàSANGATTE*, de Lancelot Hamelin, mis en voix par Julio Bouley, dramaturgie Georgia Doll, avec Georgia Doll, Thomas Kellner, Maud Wyler et *Faire*, de Frédéric Mauvignier, mis en voix par Marie Ballet et Thomas Kellner, avec Vincent Collet, Yann Dacosta, Emilie-Anna Maillet, le 12 mai. *Toby ou le saut du chien*, de Frédéric Sonntag, mis en voix par Yann Dacosta et Géraldine Martineau, avec Misha Arias de la Cantolla, Vincent Collet, Yann Dacosta, Katia Hala, Blanche Leleu, Géraldine Martineau, Noémie Rosenblatt, Florian Sitbon, Mireia Trias Gallego et *Rêve de jardin*, de Frédéric Vossier, mis en voix par Noémie Rosenblatt et Florian Sitbon, avec Misha Arias de la Cantolla, Eva Hernandez, Mathilde Leclère, Géraldine Martineau, Noémie Rosenblatt, Florian Sitbon, le 15 mai.

depuis quelque temps, et a envoyé à chacun des étudiants qui l'ont mis en scène un commentaire sur leur travail. La comédienne Maud Wyler a synthétisé la valeur qu'elle lui a accordée : « je viens de gagner deux ans de travail. » Frédéric Mauvignier, pour sa part, a entendu son texte pour la première fois, l'initiative des étudiants ayant volé à Stanislas Nordey ce privilège ! (Il ne leur en tient sans doute pas rigueur. Ceux qui ont assisté à la mise en voix et à la mise en espace pourront d'ailleurs attester que l'une n'annulait pas l'autre). En tout cas, d'une façon très subtile, je pense que cette rencontre a changé le rapport des étudiants au texte contemporain. Les mises en voix étaient une façon de montrer le travail réalisé, et sans doute aussi de se montrer, mais elles ont été surtout un événement au service du texte. D'une façon ou d'une autre, les étudiants pouvaient avoir le sentiment qu'ils participaient à la gestation d'une œuvre. Le texte n'est donc plus un objet de consommation pour une mise en scène ou pour la création d'un rôle, mais la promesse d'une œuvre à venir.

Cette expérience me semble capitale. Pour paraphraser une dernière fois Jerzy Grotowski, le théâtre, et tout particulièrement le théâtre contemporain, est un art de la collaboration et de la rencontre. Rencontre de comédiens et de spectateurs, d'auteurs et de metteurs en scène, de dramaturges et techniciens, de directeurs de théâtre, d'institutions et de pédagogues.
Cette année, la rencontre, une fois qu'elle s'est produite, a été aussi gratifiante et féconde qu'un bon moment de théâtre.

Guillermo Pisani

Né à Buenos Aires en 1972, diplômé en sociologie (U.B.A.), Guillermo Pisani est doctorant en Etudes Théâtrales à Paris III – Sorbonne Nouvelle (sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert). Il écrit régulièrement des critiques théâtrales pour Théâtre Online (www.theatreonline.com). En Argentine, il a écrit pour le théâtre (*Ataque de Panico*, *Otra que Mea Culpa*) et pour la télévision (émissions *Por ese palpitar* et *Tiempo Final*). En Espagne, il a écrit des textes pour le chorégraphe Chevi Muraday (Prix National de Danse 2006). Il travaille en France, en tant que dramaturge et auteur, avec les metteurs en scène Adrien Béal et Cécile Fraisse. Guillermo Pisani a coordonné le Séminaire / Stage à Théâtre Ouvert pendant la saison 2006-2007.

UN SEMINAIRE… suite

Parmi les quatre textes choisis par les étudiants du *Séminaire/Stage* « Initiation aux écritures contemporaines par la pratique de la lecture », deux pièces d'auteurs ayant une actualité en ce début de saison à Théâtre Ouvert : Lancelot Hamelin, dont *ALTA VILLA Contrepoint* est créée dans la mise en scène de Mathieu Bauer en novembre 2007, et Frédéric Sonntag, dont *Toby ou le saut du chien* est publiée en *Tapuscrit*. Place aux acteurs et maîtres d'œuvre de deux des auditions publiques présentées en mai 2007, qui se penchent ici à la fois sur les textes et sur l'expérience de la mise en voix.

Sur le sable de notre humain

Le 4 mai 2007, 18h, le défi est lancé, c'est le texte de Lancelot Hamelin, *Vraiment1hommà SANGATTE*, que nous allons mettre en voix[1].

La rencontre avec ce jeune auteur, quelques jours auparavant, m'a bouleversée. Son théâtre est à la croisée de l'organicité et de la nécessité. Se fait la rencontre de l'homme avec son présent. Les thèmes de société sont discutés comme autant de mythologies urbaines. Et si ses pièces sont chantées, l'histoire, assurément, doit naître de la corporalité de l'acteur, de son silence intérieur, de son secret pour vibrer ensuite dans un langage universel. Il questionne le rare, le précieux, comme le dernier pendant de l'homme sublime, tel que nous le rêvons secrètement. Une pensée active comme le jalon d'un nouvel espoir.

J'avais lu une fois, au milieu de mon adolescence orageuse, ce poème dans le métro des Halles : Andrée Chedid m'y lançait, droit dans le cœur, un « jeunesse, tu ne rêves pas en vain ! ».
Quel soulagement formidable, un souffle de feu sur cette furieuse envie de jouer.
Et aujourd'hui, en cette brûlante journée de mai à Théâtre Ouvert, la même sensation m'envahissait. Une nouvelle ode au champ des possibles.

Nous démarrons l'aventure avec Julio Bouley, Georgia Doll et Thomas Kellner, étudiants à Nanterre et au Conservatoire.

---

[1] Cette mise en voix (cf distribution en note page 35) est présentée à nouveau le lundi 26 novembre à 19 h. Entrée libre sur réservation.

Vraiment1hommàSANGATTE est une pièce en huit chants, écrite en octosyllabes, mêlant poésie, révolte, amour, rage : l'histoire de Requeim, réfugié au camp de Sangatte, sa rencontre avec l'infirmière Julie et dont le chœur vibrant est représenté par l'oiseau des mers tchekhovien. J'embarque pour le rôle de la mouette.

Au cours des répétitions, Julio nous dirige vers une interprétation très engagée, politique, presque violente. L'idée n'est pas de faire une mise en scène, mais de donner à entendre le texte. Pour tous, c'est un positionnement délicat. Le metteur en scène doit se nier en partie, l'acteur doit freiner absolument son babil trop expressif. Entendre, dire, mots usagés mais jamais assez éprouvés. Un plateau, quelques faces, et le texte.
Dans un premier temps, on épluche le sens, on se met d'accord. Puis Julio nous propose de disposer chaque chant à un endroit distinct de la scène-salle, comme le guide inconscient de soi à l'autre. On mémorise, le processus s'ouvre à nous, et vice-versa. Les feuilles du texte s'essaiment sur le chemin de la lecture. Nous traversons le ciel, « une flaque après la pluie un lac », le tonnerre, le vent, la montagne. La place du corps dans une lecture prend toute son importance ; une voix, une pensée qui lit nous rend à l'évidence du corps qui vit, de l'air qui tour à tour l'emplit et le vide, des humeurs, de la bile, des larmes.

Nous sommes à nu sur le sable de Sangatte à côté de notre humain.

L'audition publique a lieu, un tremblement de vie. Sur le chant appelé la montagne, le gré du vent me place derrière l'épaule notre auteur. Il écrit, il pense, il écoute. « Dit-Amant », le mot fait le noir sur la scène.

Le lendemain, je reçois, précieux dans ma boîte mail, un mot de Lancelot Hamelin. Il a bien vu, tout entendu. Les conseils donnés sont d'une justesse et d'une pertinence rares, tellement bienvenues. J'ai maintenant l'impression d'avoir gagné deux années sur mon parcours d'apprenti comédienne.
Le regard sévère, fin mais généreusement bienveillant de l'auteur me ramène à l'essence même de mon identité en tant qu'actrice.

Merci Lancelot, merci Lucien, Pascale, Guillermo, Micheline, merci Claude.

Maud Wyler

Née en 1982 à Paris, d'origine suisse, Maud Wyler commence le théâtre enfant, puis, bac en poche, suit des cours aux ateliers du Sapajou, à Chaillot avec Azize Kabouche, au studio-théâtre d'Asnières avec Jean-Louis Martin-Barbaz et enfin au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique avec Dominique Valadié, Christiane Cohendy. Elle joue au Damu de Prague, *Le Masque boiteux*, de Koffi Kwahulé au CNSAD, *La Cerisaie,* de Tchekhov au Studio-Théatre de la Comédie-Francaise et dans les créations de Patrick Simon et Yveline Hamon.
Elle a créé en 2003 avec Antoine Bretillard la compagnie *Wim Batchok* et a tourné dans des films de François Dupeyron, Aruna Villiers et Jean-Baptiste Saurel.

Toby ou le saut du chien, de Frédéric Sonntag[1]

Mettez *Toby* dans les mains d'un acteur, il joue. Quoi de plus originel et jubilatoire pour des acteurs que de se prendre pour Elvis, Jayne Mansfield, une star du rock ou une actrice recevant un prix d'interprétation lors d'une cérémonie de remise de récompenses. Pas étonnant que nous ayons affaire à un auteur-acteur, Frédéric Sonntag fait un cadeau aux comédiens en leur permettant de jouer à jouer. *Toby*, c'est un peu comme un concert de rock, comme des chansons chantées en live. Jetés dans l'arène, les acteurs se retrouvent à défendre des morceaux de bravoure, des performances, des tirades impressionnantes et délirantes à tenir de bout en bout. La cérémonie de remise des prix sonne comme un boeuf final dans lequel reviennent tous les personnages. L'ultime scène sur l'autoroute serait comme le traditionnel rappel après le final. Des solos, des duos, des tutti. Et petit à petit, Toby, la star qui doit faire le show s'efface pour laisser les personnages secondaires assurer le spectacle.

Frédéric Sonntag situe son intrigue dans le monde du rock, mais si on le regarde de près et surtout si on écoute le texte à voix haute, on se rend compte que l'auteur compose son écriture comme de la musique. C'est une écriture qui contient des samples (échantillonnages de morceaux déjà existants réutilisés pour la composition de nouveaux titres), des refrains, des boucles, des mélodies qui se répètent, tournent sur elles-mêmes jusqu'à devenir hypnotiques et parfois finissent par se vider de leur propre sens. A l'instar de la musique de bande FM dont Sonntag cite clairement des extraits dans la première scène du night-club : des musiques de discothèque qui font l'apologie de la musique et de la piste de danse, des paroles creuses, un message réduit au niveau zéro. Alors Sonntag pousse l'expérience. Plus les autres parlent de Toby (la scène des journalistes dans l'hôpital) ou le font parler alors qu'il n'a rien à dire (la scène de l'interview télévisée), plus la parole se vide de sens et l'existence de Toby se réduit à celle de chien, à celle de rien. Toby n'a plus rien à dire, il n'y a plus rien à dire sur Toby, alors Toby n'est plus rien. Il n'a même plus rien à lui. On pense aussi à Faust rattrapé par le diable (ici incarné en petite fille). Les Faust d'aujourd'hui seraient ces stars livrées aux mass médias, aux tabloïds et aux fans, dépossédées de leur image par les appareils photos et les caméras, dépouillées de leur intimité jusqu'à leur propre mort. Vérité et légende se confondent, l'homme se transforme en mythe jusqu'à devenir le réceptacle de toutes les passions et de tous les fantasmes.
Elvis Presley, Jayne Mansfield, Michaël Jackson, les fans devenues épouses, Prince, le diable, James Dean, Marilyn Monroe, Federico Fellini, Edgar Poe, le manager, le producteur, l'impresario, Les Beatles, Madonna, Les Rolling Stones, Rudolph Valentino, Romy Schneider

[1] Ed. Théâtre Ouvert / *Tapuscrit*. Mise en voix par Yann Dacosta et Géraldine Martineau le 15 mai 2007. Cf distribution en note page 35.

et Andrzej Zulawski, les journalistes, Icare, Faust, la télévision, les doublures, les présentateurs, etc. *Toby* donne la sensation étrange d'errer dans les couloirs du musée Grévin, peuplés de fantômes de stars et de statues de cire. Parfois Sonntag cite clairement ses références, parfois il les évoque très subtilement et parfois c'est notre inconscient qui s'y réfère automatiquement. Notre mémoire collective grouille de ces anecdotes, rumeurs et bribes de souvenirs appartenant aux grandes stars mythiques d'hier et d'aujourd'hui. En nourrissant sa pièce par toutes sortes de références à la fois populaires et élitistes, Frédéric Sonntag finit par faire ressortir ce grand thème postmoderne de l'individu qui semble appartenir à tous, mais qui en réalité n'appartient à personne, surtout plus à lui-même. L'identité, sa quête, son énigme…

Comme des feux follets au Père Lachaise ou comme une errance sur les trottoirs de Los Angeles, les étoiles d'hier et d'aujourd'hui s'éclairent et revivent quelques instants pour retourner dans l'oubli ou plutôt dans la mémoire collective (tout cela pourrait d'ailleurs bien revenir au même). Toby est composé comme un concert hommage qui raconte la difficile quête de soi, que l'on soit modèle ou modelé, original ou contrefaçon, authentique ou doublure, précurseur ou héritier, et bien souvent un petit peu de tout cela… reste à en définir les troubles frontières…

Yann Dacosta

Né en 1977, après un BTS Audiovisuel, Yann Dacosta intègre la classe d'Art Dramatique du CNR de Rouen (1er Prix et Félicitations du Jury). Avec des élèves, il fonde le *Chat Foin* et met en scène *Les Précieuses ridicules* de Molière, *Eva Peron* et *Une visite inopportune* de Copi. Assistant d'Alfredo Arias depuis 2003, il continue de se former au cours de stages, avec Michel Fau, Pippo Delbono, Kama Guinkas (Stage unité nomade CNSAD au MKHAT de Moscou), et est actuellement en Master 2 Mise en scène et dramaturgie à l'Université de Paris X – Nanterre. Il a également réalisé un documentaire sur Daniel Mesguich et a collaboré avec le jazzman Laurent Dehors et le chorégraphe Sylvain Groud. Il prépare actuellement le spectacle *Le baiser de la femme araignée* (nov. 2007).

Nous étions jeunes alors

Frédéric Sonntag, dont nous venons de publier en Tapuscrit *Toby ou le saut du chien,* est aussi metteur en scène.
Voici une évocation de ses deux derniers spectacles – vus à Mains d'œuvres[1] par un membre de l'équipe de Théâtre Ouvert – et du parcours littéraire et théâtral d'un jeune créateur à suivre.

Sur scène, à Saint-Ouen, deux cloisons blanches à cour et à jardin, percées de fenêtres par lesquelles le public voit musiciens et vidéaste. Au fond, une autre cloison blanche percée d'une porte. Autant de signes qui annoncent les passages et les troubles à venir entre l'intérieur et l'extérieur. Des images, extraits de film ou images travaillées, sont projetées tantôt sur la paroi/écran du fond, parfois sur les trois côtés de la scène. Les acteurs sont sonorisés. Au centre : un canapé rouge (celui qui avait été utilisé dans *Intrusion*[2]).
Dans le premier des deux spectacles présentés à Mains d'œuvres, *Des heures entières avant l'exil*, une jeune femme (interprétée par Fleur Sulmont) est seule en scène. Emue lorsqu'elle reçoit un prix d'interprétation (fantasmé), elle remercie tous ceux qui l'ont aidée et sombre peu à peu dans une mélancolie tenace, solitaire, dans son salon jonché de cadavres de bouteilles. Derrière la comédienne défilent des images d'acteurs américains mythiques, extraits de films qui aimantent le regard.
Au début de la deuxième pièce, *Nous étions jeunes alors*[3], les trois personnages (interprétés par Amandine Dewasmes, Mounir Margoum, Fleur Sulmont), face public, scandent des paroles comme des slogans, leurs déplacements se font d'une manière géométrique, chacun semble avoir un parcours tracé dans la vie, ils savent qui ils sont, ce qu'ils font (chanteuse de rock, écrivain, comédienne). Peu à peu les contours perdent de leur netteté. Les limites, les repères temporels et géographiques, les personnalités mêmes, vont en s'effritant, se troublant. L'écrivain par exemple se demande si ses récits d'anticipation ne sont pas plutôt des souvenirs, si c'est ce qu'il écrit qui lui arrive ou l'inverse. Il est question de doubles,

---

[1] www.mainsdoeuvres.org
[2] *Intrusion*, de Frédéric Sonntag, mis en espace par l'auteur à Théâtre Ouvert lors des *Paris Ouverts* en 2004.
[3] *Nous étions jeunes alors*, texte et mise en scène : Frédéric Sonntag ; création musicale : Paul Levis ; interprétation : Fleur Sulmont, Amandine Dewasmes, Mounir Margoum ; musiciens : Paul Levis, Stéphan Hélouin, Gonzague Octaville ; création et régie vidéo : Thomas Rathier ; scénographie : Marc Lainé ; costumes : Mariane Delayre ; création lumière : Marine Berthomé ; régisseur son : Bertrand Faure. Production AsaNIsiMAsa, Mains d'œuvres, Odéon-Berthier, avec le soutien de Montevideo, de la Fondation Beaumarchais, du Maski Théâtre – Cie Serge Tranvouez, et du dispositif de compagnonnage de la DMDTS, et de la SPEDIDAM.

Nous étions jeunes alors,
de Frédéric Sonntag
avec Amandine Dewasmes,
Fleur Sulmont, Mounir Margoum



© Leïla Garfield

de perte et de recherche d'identité, comme souvent dans les textes de Frédéric Sonntag. Peu à peu, les images mentales — dont les images oniriques projetées sur scène pourraient être le reflet — prennent le dessus. Sur le plateau, les musiciens, jouant d'abord derrière la cloison, à jardin, se mêlent peu à peu aux acteurs : les limites entre extérieur et intérieur se brouillent. La musique et les images deviennent des éléments à part entière de la narration, au même titre que le texte ou le jeu des acteurs. La musique planante, les mots répétitifs, les images souvent abstraites, concourent à créer une atmosphère entre rêve et réalité très prégnante pour le spectateur. A plusieurs reprises, les acteurs en ligne au fond, collés à l'écran, ne sont éclairés que par les images projetées, comme une porte ouverte aux réflexions sur l'image, la projection, le réel.
Plus tard, les personnages, comme dans un no man's land, partent à la recherche de la maison de leur enfance, et finissent par se choisir une maison trouvée dans la forêt. L'ambiance planante laisse place tout à coup à un moment purement théâtral : les images vidéo s'immobilisent (le travelling dans la forêt s'arrête, celle-ci devient décor), les acteurs installent quelques éléments de mobilier, font apparaître une cuisine et un salon, avec une table, des chaises, un fauteuil et une télévision. L'image projetée figure l'extérieur, le cadre, et les acteurs jouent l'intime, l'intérieur de la maison.
On bascule là dans l'autre veine théâtrale de l'auteur : dialogue théâtral qui fait mouche, humour, jeu. La comédie est à son comble quand les trois personnages regardent la télé et jouent de faux doublages d'un film que nous voyons au fond sur grand écran. L'humour potache est une respiration, une détente bienvenue, entre deux passages plutôt lyriques.
Il me semble que les textes de Frédéric Sonntag suivent ces deux lignes directrices : la fiction poétique, parfois monologuée, proche du roman (*Des heures entières avant l'exil*, par exemple) et le théâtre ludique, dialogué, « matière à jouer » (*Disparu(e)(s)*, *Intrusion*, *Toby ou le saut du chien*). Frédéric Sonntag metteur en scène, qui jusqu'à présent n'a monté que ses propres pièces, va également dans ces deux directions, en intégrant aux textes poétiques la vidéo et la musique, et en gardant plus classiquement un plateau nu pour ses pièces « théâtrales ».



© Jérémie Sonntag

Nous étions jeunes alors, de Frédéric Sonntag

Nous étions jeunes alors marque sans doute une étape importante dans son parcours, à la fois comme auteur et comme metteur en scène : les deux inspirations, là, se croisent, se côtoient, et la bascule d'un univers à l'autre se fait avec maîtrise et de façon chaque fois différente dans le spectacle.
Il me semble aussi qu'une thématique récurrente dans son théâtre : le trouble de la personnalité, la perte d'équilibre (*Des heures entières avant l'exil*, *Toby ou le saut du chien*) ou le trouble que provoque une personne qui arrive ou qui disparaît dans un groupe humain (*Idole*, *Disparu(e)(s)*, *Intrusion*) est moins nette ici. Si les personnalités se défont, c'est peut-être moins parce qu'elles se perdent elles-mêmes, que parce qu'elles accordent tout à coup plus de valeur à l'imaginaire, à l'immatériel, au rêve, comme espace de liberté. C'est une idée qui se développe tout au long de *Nous étions jeunes alors* : la liberté réside essentiellement dans l'esprit, dans l'imagination humaine, dans le pouvoir mental de se projeter, de créer.

Valérie Valade

A lire, Ed. Théâtre Ouvert / *Tapuscrit* :
Disparu(e)(s) (2003)
Intrusion (2004)
Toby ou le saut du chien (2007)

Théâtre Ouvert
Le Journal 19

Directrice de la publication et de la rédaction :
Micheline Attoun

Comité de rédaction :
Lucien Attoun, Pascale Gateau, Nathalie Lux, Valérie Valade

Collaborations :
François Bégaudeau, Yann Dacosta, Lancelot Hamelin, Joël Jouanneau, Guillermo Pisani, Annabel Poincheval, François Wastiaux, Maud Wyler

Secrétaire de rédaction :
Valérie Valade

Maquette :
Anne-Lise Yvinec

Photographie de couverture :
Martin Selze, session EPAT 2006 © Jean-Julien Kraemer

Edité par l'Association Recherche-Action-Théâtre Ouvert
ISSN : 1634-6858

L'équipe permanente du théâtre est composée de :
Lucien Attoun, *direction* / Micheline Attoun, *direction* /
Natalie Gaillard, *intendance* / Pascale Gateau, *dramaturgie* /
Didier Grimel, *administration* / Agnès Lupovici, *presse* /
Nathalie Lux, *assistanat, communication* / Sylvie Marie, *secrétariat* /
Marie-Christine Morvan, *comptabilité* / Michel Paulet, *régie* /
Aurélie Rouillac, *relations publiques* / Fanny Trochet, *secrétariat* /
Valérie Valade, *publications, archives* / Emily Vallat, *accueil*

THÉÂTRE OUVERT
Centre Dramatique National de Création
subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication
la Ville de Paris et la Région Ile-de-France

Jardin d'hiver - 4 bis, cité Véron - 75018 Paris - M° Blanche
T : 01 42 55 74 40 F : 01 42 55 55 40 Loc : 01 42 55 55 50
www.theatre-ouvert.net theatre.ouvert@theatreouvert.com



Oui, je m'abonne à
Théâtre Ouvert / Le Journal
pour 3 numéros
à partir du numéro **20**

Nom . . . .
Prénom . . . .
Profession . . . .
Adresse . . . .
Code Postal . . . .
Ville . . . .
Pays . . . .
Tel . . . .
E.mail . . . .

Je désire également recevoir
les informations concernant
certaines activités de Théâtre Ouvert :

- ☐ les spectacles
- ☐ les lectures
- ☐ les publications Tapuscrit/Enjeux

Bon de commande à retourner
accompagné du règlement à :
Théâtre Ouvert / Le Journal
4 bis, cité Véron - 75018 Paris
(chèque de 5 euros
à l'ordre de Théâtre Ouvert)

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer
en août 2007
sur les presses du Groupe Corlet Imprimeur
à Condé-sur-Noireau
N° d'imprimeur : XXXXXXX



RENDEZ-VOUS

Théâtre Ouvert

4e trimestre 2007

SPECTACLE

14 septembre - 9 octobre

Dernier caprice,
de **Joël Jouanneau**
Mise en scène par l'auteur
avec **Philippe Faure,**
Modeste Nzapassara, Christèle Tual

CARTES BLANCHES A JOËL JOUANNEAU

24 septembre, 1er et 8 octobre

LIRE EN FÊTE

20 octobre
A 16h, mise en voix de
La Confusion, de **Marie Nimier**,
par **Christine Bernard-Sugy**
avec **Manuel Blanc**
et **Agnès Sourdillon**

A 18h, mise en voix de ***Le Cas Jekyll,***
de **Christine Montalbetti**
par et avec **Denis Podalydès**,
sociétaire de la Comédie-Française

SPECTACLE

9 novembre - 1er décembre

ALTA VILLA Contrepoint,
de **Lancelot Hamelin**
Mise en scène par **Mathieu Bauer**
avec **Marc Berman, Judith Henry,**
Mounir Margoum, Richard Sandra,
Martin Selze
musique **Sylvain Cartigny**
régie - musique **Stan Valette**

EPAT 4e session

28 novembre - 19 décembre

Entre les murs,
de **François Bégaudeau**
Version scénique et session animée
par **François Wastiaux**
avec **Astrid Bas, Elsa Bouchain,**
Stéphanie Constantin,
Sylvain Fontimpe, Michèle Foucher,
Barnabé Perrotey, Bruno Pesenti,
Bachir Sam